

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

PUBLIÉS PAR
ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XIX

Contributions de :

I. EHRENSPERGER-KATZ — T. VELMANS — B. NARKISS — M. VIEILLARD-
TROIEKOUROFF — D. GABORIT-CHOPIN — A. GRABAR — M. CHATZIDAKIS
N. FIRATLI — H. TOUBERT — C. LEPAGE — P. MILJKOVIĆ-PEPEK
C. DUFOUR-BOZZO

Secrétariat de Rédaction :

T. VELMANS

M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF

PARIS
ÉDITIONS KLINCKSIECK
MCMLXIX



LES REPRÉSENTATIONS DE VILLES FORTIFIÉES DANS L'ART PALÉOCHRÉTIEN ET LEURS DÉRIVÉES BYZANTINES

par Ingrid EHRENSPERGER-KATZ

Dans la présente étude, nous ne considérons pas toutes les façons de figurer les villes, dans l'art antique et paléochrétien¹, mais uniquement la formule la plus courante de représenter la ville fortifiée, celle qui avait été retenue par l'art chrétien et s'était maintenue jusqu'au Moyen Âge, tant en Occident qu'à Byzance. Ce motif peut servir d'exemple courant, pour établir la survie d'une forme antique dans l'art médiéval.

Pour représenter une ville fortifiée, l'art romain impérial a disposé de types qui les uns étaient inamovibles, et les autres transformables. Dans ce vaste répertoire de formules, l'art chrétien des v^e et vi^e siècles, semble n'en avoir choisi qu'une seule, mais qui resta en faveur pendant longtemps. Elle apparaît tout d'abord dans une fresque de Pompéi, au musée de Naples, qui représente Persée tuant la Méduse². On y voit, au deuxième plan, à gauche, une ville masquée en partie par le bord du tableau (fig. 1). La ville a comme caractéristique d'être placée sur un terrain plat. Et comme le point de vue est relativement bas, il est impossible de voir par-dessus la muraille, au-delà de l'enceinte. Aucun toit n'apparaissant au-dessus du mur, l'enceinte nous semble vide à l'intérieur. Le rempart est polygonal, avec des tours rondes aux angles. Un immense portail perce le côté de l'enceinte devant lequel se trouve le groupe de personnages du premier plan. Le mur de la ville, en pierres taillées, d'un pourtour ininterrompu et renforcé de tours rondes, est le motif principal.

Ce type revient fréquemment, avec quelques modifications, au cours des siècles suivants, par exemple dans les reliefs de l'arc de Septime Sévère et de l'arc de Galère. Il reçoit, pour la première fois, une nouvelle forme qui sera caractéristique dans l'avenir, sur une monnaie constantinienne représentant Trèves³. L'image de cette ville (fig. 2) et celle de la fresque de Persée tuant la Méduse ont en commun le plan polygonal, la muraille très haute faite de pierres taillées, les tours d'angles rondes, surmontées de toits pyramidaux, le portail majestueux flanqué de tours, le point de vue relativement bas et l'absence d'édifices à l'intérieur de l'enceinte. Mais ce qui distingue l'image de la monnaie, c'est que la ville y est entièrement visible, et n'est pas en partie masquée par le bord du tableau,

1. J'ai présenté ce travail, sous le titre « Les représentations des villes dans l'art chrétien avant l'an mille », comme thèse de doctorat du troisième cycle à l'Université de Paris. Je dois à M. Grabar, directeur de ma thèse, une profonde reconnaissance, pour son encouragement ainsi que pour les indications et les suggestions qu'il a bien voulu me donner.

2. G. LOESCHKE, *Die Enthauptung der Medusa*, 1894; H. BUCHTHAL, *Paris Psalter*, Londres, 1938, p. 17 et 23.

3. H. COHEN, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire romain*, 2^e édition continuée par C. Feuervant, 8 vols., Paris, 1880-92, tome VII, p. 255, n° 236.

et son enceinte est plus étroite. Autrement dit, cette image de la ville de Trèves se développe davantage dans le sens vertical, et dans son ensemble on y constate un sens affirmé pour la symétrie.

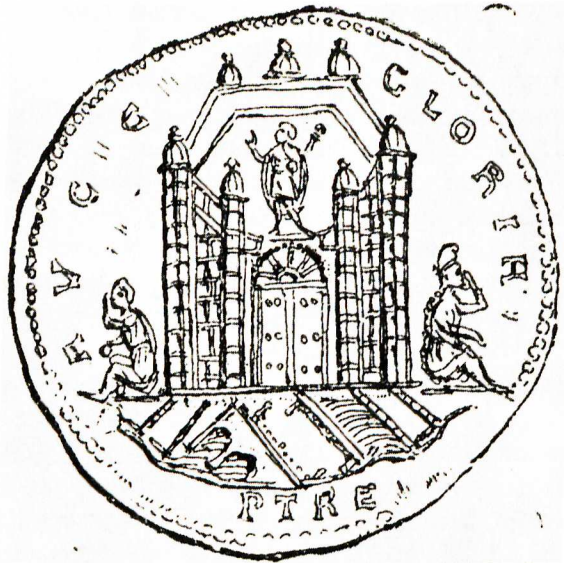
A partir des v^e-vi^e siècles, les figurations des villes se distinguent moins les unes des autres que sur les images qui appliquaient une même formule, entre le i^{er} et le iii^e siècle. Ce raidissement s'est probablement établi au cours du iv^e siècle, mais les monuments évocateurs de ce type schématique nous sont surtout conservés dans les copies médiévales. Il s'agit de la *Tabula Peutingeriana*⁴, de la *Notitia Dignitatum*⁵, et du *Corpus Agrimensorum Romanorum*⁶, c'est-à-dire d'ouvrages cartographiques. Les auteurs des cartes et des livres des arpenteurs romains ont certainement eu des modèles antiques antérieurs au iv^e siècle, et cela nous permet de penser à une tradition plus ancienne. C'est à cette tradition cartographique que l'art chrétien des v^e et vi^e siècles a dû emprunter ces images des villes. Dans la *Tabula Peutingeriana* (fig. 3), les villes d'Aquilée, Ravenne, Salonique, Nicée, Nicomédie et Ancyre sont représentées à l'aide de cette formule, typique pour l'époque. De même, on la trouve dans la *Notitia Dignitatum* où elle sert aussi de symbole pour désigner une province ou un pays (fig. 4). Quand le *Corpus Agrimensorum Romanorum*, qui contient diverses formules, montre ce modèle de ville, celle-ci est dépourvue de monuments (fig. 5).

Une miniature de « l'Itala de Quedlinburg »⁷ (*Berlin, Bibl. d'état, theol. lat. fol. 485*), de 350-380 (fragment de manuscrit en très mauvais état, le parchemin fut collé sur la couverture d'un livre du xvii^e siècle), prouve que la formule, devenue « canonique » à partir du

FIG. 2. — Image de Trèves, médaille en or de Constantin le Grand, iv^e siècle après J.-C. (d'après LIEGL, *Architekturbilder*, fig. 33). ►



FIG. 1. — Naples, Musée National, Persée tuant la Méduse, fresque de Pompéi, i^{er} siècle après J.-C.



4. CABROL, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, tome VII-2 (1927), col. 1865-1883.

5. Eduard BÖCKING, *Notitia Dignitatum*, Bonn, 1839-53; H. OMONT, *Facsimilé. Notitia Dignitatum Imperii Romani*, Paris Bibl. Nat. cod. lat. 9661.

6. F. BLUME, C. LACHMANN, Ad. RUDORFF, *Die*

Schriften der römischen Feldmesser, Berlin, 1848-52; C. THULIN, *Corpus Agrimensorum Romanorum*, Leipzig, 1913; A. SCHULTEN, *Die Schriften der römischen Feldmesser*, dans *Hermes*, 33, 1898, p. 560 ff.

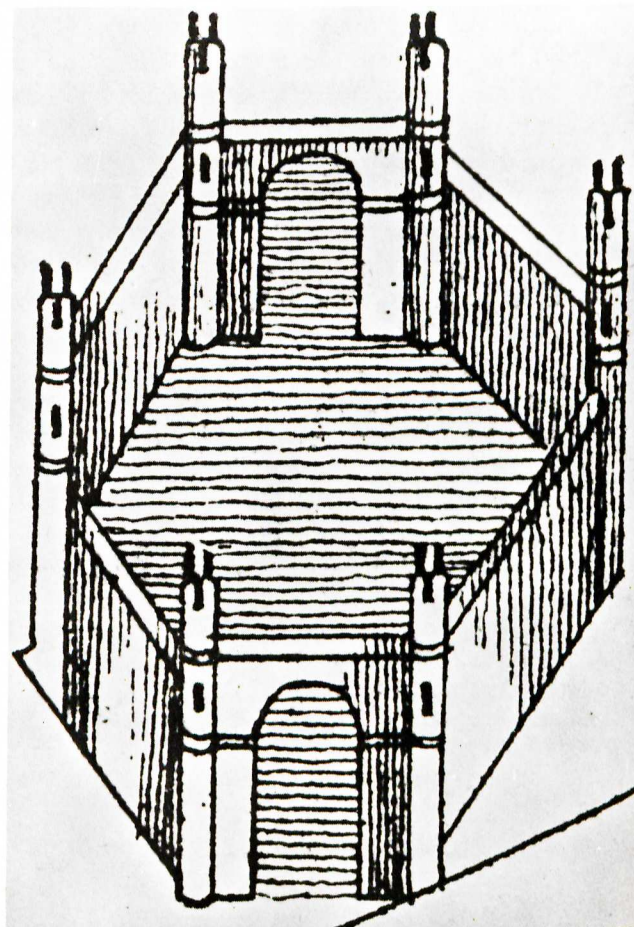
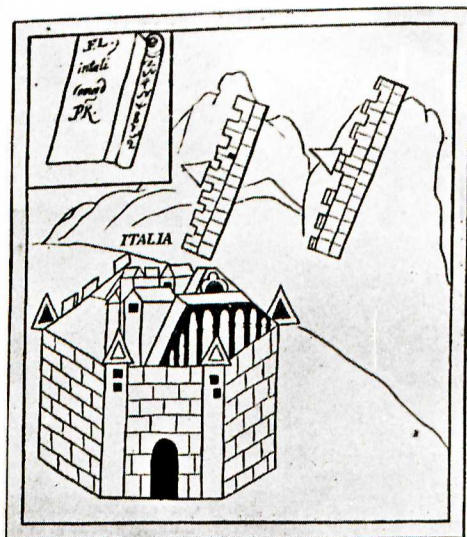
7. A. BOECKLER-DEGERING, *Die Quedlinburger Italafragmente*, Berlin, 1932.



FIG. 3. — *Tabula Peutingeriana*,
Vienne Bibl. Nat., copie médiévale
d'après un modèle du IV^e siècle
après J.-C.

FIG. 5. — *Corpus Agrimensorum*. ▶

FIG. 4. — *Notitia Dignitatum*. ▼



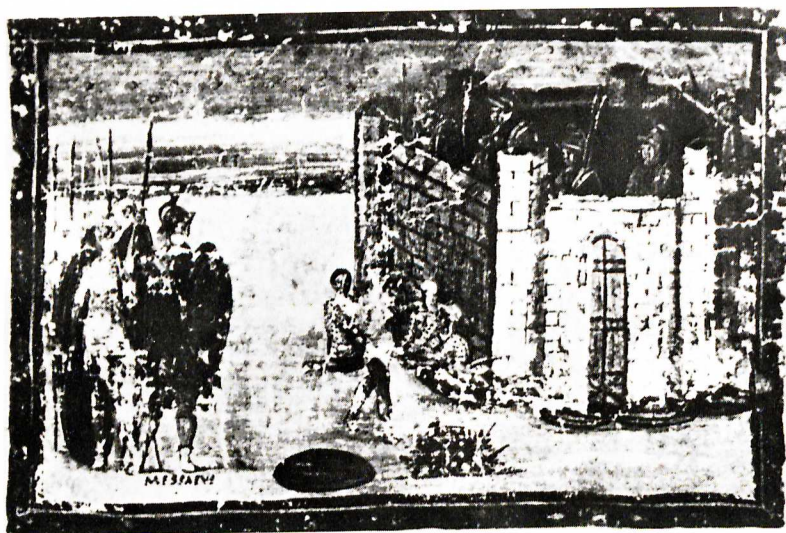


FIG. 6. — Rome, Bibl. Vat. cod. lat. 3225, *Vergilius Vaticanus*, camp des Troyens (pictus 48), v^e siècle après J.-C.

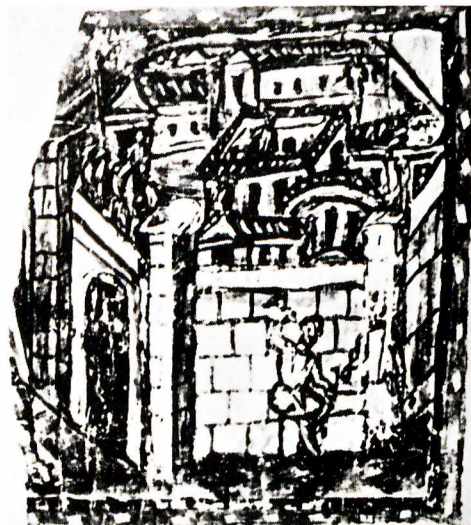


FIG. 7. — Rome, Bibl. Nat. cod. lat. 3225, *Vergilius Vaticanus*, image de Carthage (pictus 23), v^e siècle après J.C.

iv^e siècle, n'était pas réservée dès cette époque à la seule cartographie et à la numismatique. L'image 8 de ce fragment figure la « civitas Gilgal » par un haut mur d'enceinte de forme hexagonale, avec des tours carrées aux angles. Or, la formule dérivée des modèles antiques contenus dans des peintures et des reliefs monumentaux, mais transformée sous l'influence de la cartographie, était appliquée à toutes les techniques, à partir du iv^e siècle. Tandis qu'à la haute époque impériale chaque formule était plus ou moins réservée à des œuvres d'une technique déterminée, un classement des types par techniques devient impossible à partir du iv^e siècle. Dorénavant une formule unique est à la disposition de tout le monde.

Le v^e siècle a transmis plus d'exemples authentiques de notre formule que le siècle précédent. Dans le *Vergilius Vaticanus*⁸, on la rencontre deux fois. Elle y prend la forme d'un hexagone avec des tours carrées aux angles. Dans l'image 48 (fig. 6), elle figure le camp des Troyens et on ne voit pas de bâtiments à l'intérieur de l'enceinte. Le portail monumental orne le mur antérieur. Dans l'image 23 (fig. 7), on aperçoit le même hexagone, rempli de divers édifices et une porte qui s'ouvre dans le mur latéral gauche. L'assise supérieure du mur de face porte l'inscription *Karthago*. Pour montrer que la ville était encore en construction, on représente un maçon devant l'enceinte. Mais l'image même de Carthage ne fait pas allusion à l'état inachevé de la ville. On pourrait penser, par analogie avec le *Corpus Agrimensorum Romanorum*, que l'enceinte vide serait réservée aux figurations des camps, tandis que l'enceinte entourant les bâtiments représenterait des villes. Mais dans le même manuscrit, au fol. 49, on voit la ville de Troie figurée par un mur d'enceinte polygonal sans construction à l'intérieur. Ce n'est donc pas une règle absolue.

8. *Codices e vaticanis selecti*, vol. I: *Fragmenta et picturae Vergiliana*, 3^e éd. Rome, 1945; P. DE NOLHAC, *Le Virgile du Vatican*, dans *Notices et extraits des manuscrits*, XXXV, 12, 1897; J. DE WIT, *Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus*, Amsterdam, 1959.

Dans la nef de l'église Sainte-Marie-Majeure à Rome⁹, les mosaïques conservées montrent douze images de différentes villes bibliques. Elles apparaissent dans les scènes suivantes : Séparation d'Abraham et de Lot, Rencontre d'Esau et de Jacob, Hamor et Sichem viennent demander à Jacob la main de Dina, les frères de Dina se présentent devant Hamor et Sichem, Passage de la Mer Rouge (fig. 8), Amalek vient combattre les Israélites, Combat contre les Amalécites (fig. 10), Retour des espions envoyés par Moïse (fig. 11), Josué envoie deux espions à Jéricho, Retour des espions, Prise de Jéricho (fig. 9), Siège de Gabaon. Elles font donc partie des scènes de sièges et de combats, ou bien marquent l'endroit d'où viennent et où se rendent les personnages. Enfin, dans la scène du passage de la Mer Rouge (fig. 8), l'image de la ville dans la partie droite de la mosaïque figure certainement l'Égypte.

Ces représentations de villes sont des variantes d'une même formule, celle de l'hexagone avec des tours rondes surmontées de toits pyramidaux dans les angles et une grande porte s'ouvrant soit dans le mur antérieur soit dans les murs latéraux. Les murailles sont toujours très hautes, parfois même extraordinairement hautes. Les édifices, peu nombreux à l'intérieur, ne sont pas à la même échelle que les fortifications. Quelquefois un seul édifice remplit tout l'espace entre les murs (fig. 9). Dans d'autres cas, des bâtiments, qui rappellent surtout des temples, ne se laissent pas ramener à la même ligne de base que le mur d'enceinte. Si l'imagination du spectateur restituait la hauteur de ces bâtiments — dont la partie supérieure apparaît au-dessus des murailles — en les prolongeant jusqu'à la ligne de base des remparts, ils prendraient les proportions de constructions gigantesques (fig. 8 à 10). C'est dans ces mosaïques que la disproportion entre les remparts et les édifices apparaît, pour la première fois, avec cette netteté.

On remarque aussi que les images des villes peuvent être entièrement visibles (fig. 9) ou être masquées en partie par le cadre du tableau (fig. 10). Elles peuvent tout aussi bien se trouver à l'arrière plan (fig. 11) ou au même plan que les personnages (fig. 9). Cela dépend de la composition générale. Mais jamais l'image de la ville ne sert de fond décoratif à la composition des personnages, comme c'est le cas pour les reliefs de la Colonne Trajane. Elle est considérée, au contraire, comme un élément d'une valeur équivalente à celle des figures humaines.

Les différences peu importantes qu'on constate en passant d'une représentation à l'autre, dans la nef de Sainte-Marie-Majeure, ne sont pas dues à des stades distincts d'une évolution de la formule. Les qualificatifs « archaïques » ou « modernes » ne doivent être attribués qu'à l'emplacement de la ville dans la composition générale. La place qu'occupe la ville à l'arrière-plan de l'image, dans la scène du Retour des espions envoyés par Moïse (fig. 11), rappelle celle qu'on lui réserve dans les fresques antiques. Par contre, la composition de la Prise de Jéricho (fig. 9), avec ses trois éléments de même valeur — les groupes de guerriers à gauche et à droite, et la ville au milieu — se retrouve encore au XI^e siècle, par exemple, dans le manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale de Paris (fig. 34).

Les exemples les plus développés du même type accompagnent les scènes de l'Adoration des Mages (fig. 12) et de Jésus reçu par Affrodosius, sur l'arc de triomphe de la même église. L'image de la ville, derrière Affrodosius, offre une variante : au lieu de tours rondes, elle montre des tours carrées. A Sainte-Marie-Majeure même — sur le mur du chevet — et maintes fois ailleurs, la formule identique sert aussi à la représentation symbolique des villes de Bethléem et de Jérusalem, avec la double procession des brebis. Les villes de cette

9. C. CECHELLI, *I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore*, Turin, 1956.



FIG. 8. — Rome, église de Sainte-Marie-Majeure, nef centrale, mosaïque du Passage de la Mer Rouge, v^e siècle après J.-C. (cl. Anderson).

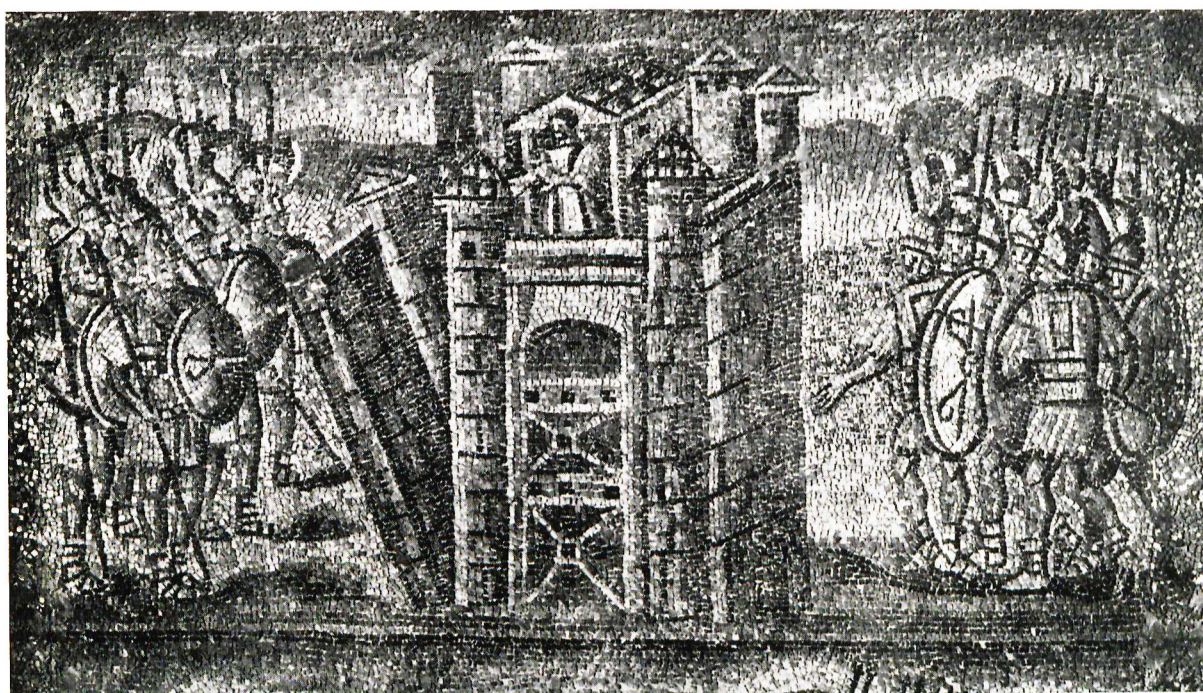


FIG. 9. — Rome, église de Sainte-Marie-Majeure, nef centrale, mosaïque de la Prise de Jéricho, v^e siècle après J.-C.

composition se distinguent d'autres exemples de la même formule uniquement par l'emploi de pierres précieuses, pour les murailles. Ce détail est emprunté à la description de la Jérusalem Céleste dans l'Apocalypse. Autrement dit, une seule et unique formule, à quelques nuances près, a pu être employée pour figurer et des villes symboliques ou allégoriques et des villes réelles ou historiques. La signification symbolique des images de Bethléem et de Jérusalem devrait faire l'objet d'une étude séparée.

A l'examen des images du iv^e et v^e siècle, il convient de rattacher l'étude du modèle supposé du fameux rouleau de Josué, œuvre d'un artiste byzantin du x^e siècle¹⁰. A part les représentations de diverses architectures isolées, ce rouleau contient des images de villes fortifiées qui rappellent fortement le type préféré de l'art du iv^e et v^e siècle (fig. 13), caractérisé ici par un style plastique et la variété des versions possibles. Le plan de l'enceinte, la hauteur des murailles, la forme des tours, le genre des édifices intérieurs, tout cela n'y est pas encore fixé. Cette variété des versions ainsi que l'espace approfondi qui permet d'installer les villes dans l'arrière-plan des images, laisse supposer des modèles très anciens. La disproportion entre remparts et édifices, que l'on observe déjà au v^e siècle, à Sainte-Marie-Majeure, n'y est pas encore sensible. Mais le désir de montrer surtout le parcours de l'enceinte, la forme étroite et compacte de l'ensemble de la cité, avec entassement des

10. *Codices e Vaticanis selecti*, 5: *Il Rotulo di Giosuè*, Rome, 1905; K. WEITZMANN, *The Joshua-Roll*, Princeton, 1948.



FIG. 10. — Rome, église de Sainte-Marie-Majeure, nef centrale, mosaïque du Combat contre les Amalécites, v^e siècle après J.-C.



FIG. 11. — Rome, église de Sainte-Marie-Majeure, nef centrale, mosaïque du retour des espions envoyés par Moïse, v^e siècle après J.-C.



FIG. 12. — Rome, église de Sainte-Marie-Majeure, mur du chevet côté gauche, mosaïque du ^v^e siècle après J.-C.

architectures à l'intérieur, développées en hauteur, nous invite à ne faire remonter le modèle du rouleau qu'au ^{iv}^e siècle.

Ce modèle était-il de provenance alexandrine ? A elles seules les représentations des villes ne permettent pas de trancher cette question, car nous ne connaissons aucun document semblable, datant du ^{iv}^e siècle dans le pays de l'Orient grec. On peut dire seulement que les images des rouleaux peuvent s'incorporer facilement dans la tradition antique générale du ^{iv}^e siècle, telle qu'elle se présente à nous actuellement.

Les premiers exemples grecs¹¹ que nous connaissons datent du ^{vi}^e siècle ; et ils sont même relativement nombreux. Ils se distinguent peu des images romaines de villes du ^v^e siècle. Mais on pourrait peut-être placer à cette époque le début d'une évolution propre à chacune des deux moitiés de l'ancien Empire romain, en ce qui concerne les représentations des villes. Comme monuments du ^{vi}^e siècle, citons les trois manuscrits sur parchemin

11. Dans mon étude, l'art byzantin sera considéré dans son ensemble, comme une unité, puisque, pour l'époque en question, les documents sont très rares et leur localisation trop incertaine, pour pouvoir établir des différences entre diverses écoles.

pourpre, c'est-à-dire la Genèse de Vienne¹², le *Codex Purpureus* de Rossano¹³ et l'évangélaire de Sinope à la Bibl. Nat. de Paris¹⁴, ainsi que le plat en argent de Chypre conservé au Metropolitan Museum de New York¹⁵ et les mosaïques de pavement à Gêrasa¹⁶. Le contour fermé des images des villes, caractéristique générale du type propre aux v^e et vi^e siècles en Occident et à Byzance, se retrouve dans tous ces documents. Les exemples de la Genèse de Vienne¹⁷ et à Byzance, se retrouvent dans tous ces documents. Les exemples de la Genèse de Vienne¹⁷ sont les plus apparentés à ceux qu'on trouve en Occident, au v^e siècle. Cependant, il y a des différences, et tout d'abord, les représentations de villes dans le manuscrit de Vienne montrent toutes des tours carrées (fig. 14). Mais cela ne nous incline pas à penser que cette forme de tours était particulière à Byzance, puisque nous avons rencontré des tours carrées dans le *Vergilius Vaticanus*, dans l'*Itala* de Quedlinburg et dans une mosaïque de l'arc de triomphe de Sainte-Marie-Majeure. D'autre part, des tours rondes apparaissent sur le plat de Chypre et dans les miniatures de la « Typographie chrétienne » de Cosmas Indicopleustès (fig. 23). Deuxièmement, malgré la présence de six tours, qui renforcent les murailles dans la plupart des cas, l'enceinte dans son ensemble donne davantage l'impression de suivre un plan circulaire (fig. 14). On dirait un mur d'enceinte en rond, auquel sont adossées à des intervalles égaux six tours. Le désir de donner à l'enceinte une forme circulaire semble être proprement byzantin. Il y reste fréquent jusqu'au Moyen Âge, tandis que l'Occident préfère la forme carrée, hexagonale et polygonale.

Troisièmement, à l'intérieur de l'enceinte, on constate la présence d'édifices à coupole qui sont inconnus en Occident, aussi bien au v^e siècle que plus tard. Dans la Genèse de Vienne, il n'y a qu'un seul édifice de ce genre (fig. 15). Mais sur les mosaïques de Gêrasa (fig. 20-21), ils y en a déjà plusieurs, et il en est de même dans deux autres manuscrits, ceux de Rossano (fig. 17, 18) et de Paris (fig. 19). Cela est devenu un élément indispensable à Byzance et il y restera, même à l'époque posticonoclaste. De sorte que ces constructions circulaires, à coupole demi-sphérique, constituent un point de discrimination assez sûr entre les représentations byzantines et occidentales. Dans la mosaïque qui représente le Christ se rendant à Emmaüs (fig. 16), à Saint-Apollinaire-le-Neuf de Ravenne¹⁸, l'image de la ville se laisse comparer aussi bien aux exemples de Sainte-Marie-Majeure qu'à ceux de la Genèse de Vienne. Mais on ne peut pas dire avec certitude si la mosaïque de Ravenne montre déjà cette particularité byzantine, c'est-à-dire de grands bâtiments à coupole, car les architectures au fond de la ville peuvent aussi être identifiées comme des tours de l'enceinte.

Dans la Genèse, on trouve à l'intérieur des villes un édifice semi-circulaire avec colonnes. Il s'agit d'une image de portique que l'on voit aussi sur la mosaïque qui figure le port de Ravenne, à Saint-Apollinaire-le-Neuf (fig. 26). Mais le souvenir de cette architecture antique est particulier à l'artiste de la Genèse de Vienne. Il apparaît rarement ailleurs¹⁹.

Les deux exemples du *Codex Purpureus* de Rossano, au fol. 1 b (fig. 17), dans l'Entrée à Jérusalem, et au fol. 7 b (fig. 18), dans la scène du Bon Samaritain, montrent des villes très comparables à celles de la Genèse de Vienne. Mais, contrairement aux figurations dans ce dernier manuscrit, la ville de Jérusalem, est en partie coupée par le bord de la miniature.

12. F. WICKHOFF-W. von HARTEL, *Die Wiener Genesis*, Vienne, 1895; H. GERSTINGER, *Die Wiener Genesis*, Vienne, 1931.

13. A. HASELOFF, *Der Codex Purpureus Rossanensis*, Berlin-Leipzig, 1899; A. GRABAR, *Peinture byzantine*, Genève, 1953, p. 159 ff.

14. A. GRABAR, *Les peintures de l'Évangile de Sinope*, Paris, 1948.

15. C. R. MOREY, *Early Christian Art*, Princeton, 1942.

16. F. M. BIEBEL, *The walled Cities of the Gerasa Mosaics*, dans *Gerasa, City of the Decapolis*, New Haven, 1938, p. 341-351; J. C. CROWFOOT, *Early Christian Churches in Palestine*, Londres, 1941, p. 130 ff.

17. fol. V-9, VI-12, VII-13, XIII-25.

18. F. W. DEICHMANN, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden, 1958.

19. Par ex., encore dans le *Vergilius Vaticanus*, fol. 35 v (fig. 7).



FIG. 13. — Rome, Bibl. Vat. Pal. gr. 431, Rouleau de Josué, image VI, Josué envoie des espions; copie du X^e siècle, d'après un modèle du V^e siècle après J.-C.

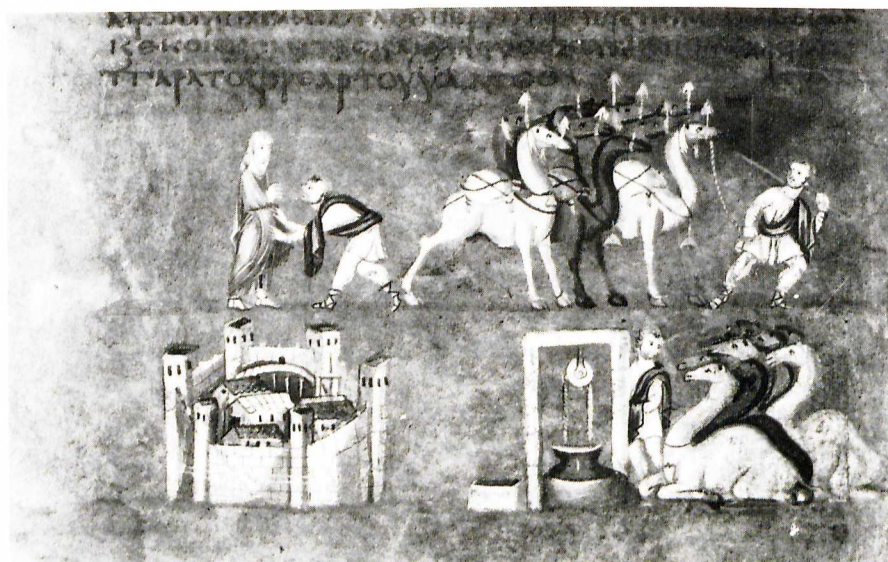


FIG. 14. — Vienne, Bibl. Nat. cod. Vind. theol. graec. 31, Genèse de Vienne, fol. VI-12, Abraham envoie son serviteur en Mésopotamie, VI^e siècle après J.-C.

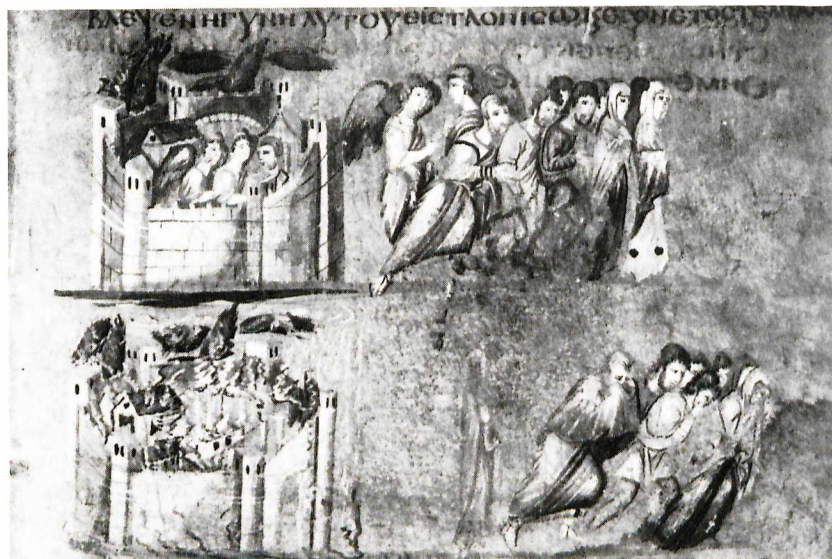


FIG. 15. — Vienne, Bibl. Nat. cod. Vind. theol. graec. 31, Genèse de Vienne, fol. V-9, Sodome, VI^e siècle après J.-C.



FIG. 16. — Ravenne, Saint-Apollinaire-le-Neuf, nef centrale, mosaïque du Christ allant à Emmaüs, VI^e siècle après J.-C.

L'image du fol. 7 b a dû s'inspirer d'un tel modèle, mais le copiste n'a pas placé la ville au bord du cadre et il l'a copiée telle quelle, en la terminant brusquement par une ligne verticale. L'image au fol. 1 b révèle une autre différence par rapport aux exemples de la Genèse de Vienne, où l'enceinte est toujours soigneusement tracée autour des édifices de l'intérieur de la cité. Ici, au contraire, l'enceinte est incomplète : on ne peut pas dire si elle est réellement interrompue ou si elle n'a pas été figurée. C'est une nouveauté qui sera de tradition à Byzance, surtout au IX^e siècle. De même, la muraille sans tours, mais avec des créneaux volumineux, comme on les trouve dans l'Évangélaire de Sinope au fol. 30 v (fig. 19), devient obligatoire à partir du X^e siècle.

Les églises de Saint-Jean-Baptiste et des Saints-Pierre-et-Paul à Gêrasa ont, chacune, conservé des fragments d'une mosaïque de pavement, qui montrent en tout six images de villes (fig. 20-21). A Saint-Jean-Baptiste, ces images étaient alignées le long d'un cadre carré inscrit dans le grand cercle de la mosaïque. A l'origine il y avait probablement une douzaine d'images de ce genre, dont quatre sont conservées dans un état fragmentaire. Parmi celles-ci, deux montrent l'inscription de leurs noms « Alexandrie » et « Memphis », en lettres grecques. Les mêmes noms sont inscrits au-dessus de deux images de villes, comprises dans un même encadrement, dans l'autre église de Gêrasa, celle des Saints-Pierre-et-Paul. Contrairement aux exemples précédents, relatifs à des villes mythologiques ou bibliques, plus ou moins légendaires, nous nous trouvons à Gêrasa — comme au IV^e siècle à Rome²⁰ — devant des villes réelles, désignées par une inscription. Mais la formule est tout à fait semblable : à Gêrasa, les images des diverses villes présentent plus de similitudes que de différences. Les seuls détails réalistes sont le Phare d'Alexandrie²¹ et le sanctuaire des Saints-Cyr-et-Jean près de Menuthis. C'est une occasion, parmi beaucoup d'autres, de constater que l'inspiration directe de la réalité était beaucoup moins forte que l'attachement à un type iconographique « préfabriqué ». Pourtant ces images « correspondaient, dans la pensée de ceux qui les avaient commandées, à une réalité déterminée »²², car à l'époque du Bas-Empire et du Haut Moyen Âge, il suffit de peu de traits réalistes pour que le modèle réel soit reconnu dans une copie. Pour faire de la formule schématique l'image d'une ville historique déterminée, il a suffi d'ajouter l'inscription de son nom ou de préciser un ou plusieurs bâtiments caractéristiques.

En revenant à la formule envisagée, on constate qu'elle montre, à Gêrasa (d'une façon encore plus prononcée que dans la Genèse de Vienne), les traits propres à l'art byzantin du VI^e siècle. Les tours carrées et les édifices à coupole s'y retrouvent, de même que le désir de donner un plan rond à l'enceinte, qui reçoit la forme d'un cercle aplati avec huit à dix tours accolées aux murailles.

Les deux images antithétiques, qui encadrent la scène de David et Goliath sur le plat d'argent du Metropolitan Museum (fig. 22), font exception à la règle, quant aux détails architecturaux. On ne distingue pas entre murailles et édifices ; il n'y a qu'une agglomération de tours rondes à toit pyramidal. Cet exemple peut nous conduire aux images de la même époque, qui ne suivent pas la mode générale. Ce sont, d'une part, des images des villes qui occupent une place très subordonnée dans la composition, et d'autre part, des villes auxquelles,

20. Cf. la *Tabula Peutingeriana*, la *Notitia Dignitatum* et le *Corpus Agrimensorum Romanorum*.

21. Le Phare d'Alexandrie est un motif fréquemment représenté sur les monnaies, aussi bien que dans la

peinture et la mosaïque (voir THIERSH, *Pharos*, 1909 ; Ch. PICARD, dans *Bull. de Corr. hell.*, 1952, p. 61 sqq.).

22. H. STERN, *Nouvelles recherches sur les images des conciles dans l'église de la Nativité de Bethléem*, dans *Cahiers archéologiques*, 3, 1948, p. 89, note 4.



FIG. 17. — Rossano, trésor de la cathédrale, *Codex Purpureus Rossanensis*, fol. 1 v, Entrée à Jérusalem, VI^e siècle après J.-C.

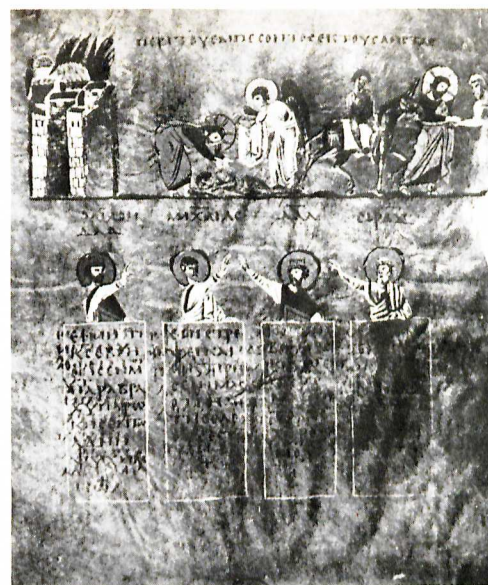


FIG. 18. — Rossano, trésor de la cathédrale, *Codex Purpureus Rossanensis*, fol. 7 v, Bon Samaritain, VI^e siècle après J.-C.

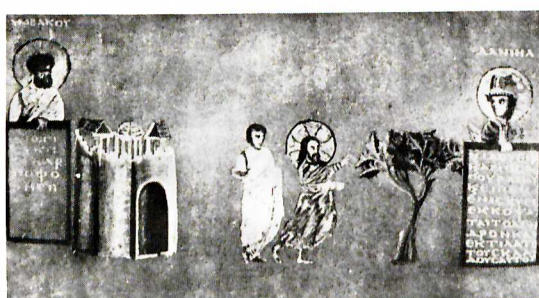


FIG. 19. — Paris, Bibl. Nat. cod. suppl. gr. 1286, Évangélaire de Sinope, fol. 30 v, Miracle du figuier desséché, VI^e siècle après J.-C.

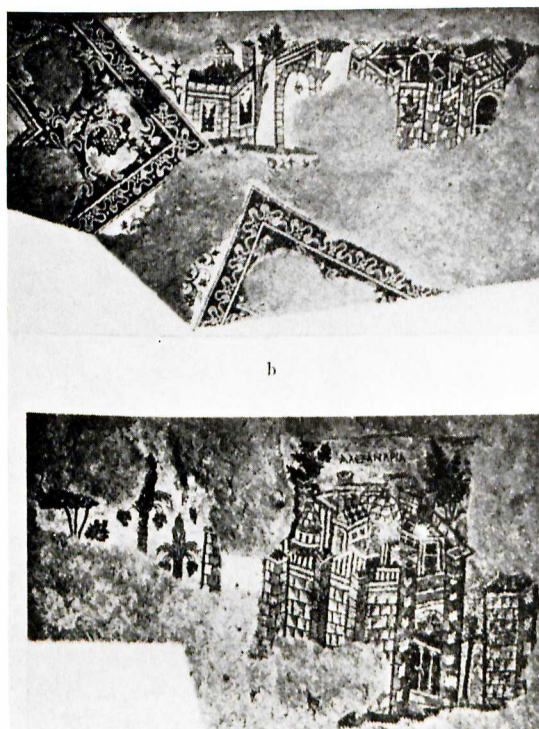


FIG. 20. — Géra, Saint-Jean-Baptiste, image de Memphis et d'Alexandrie, mosaïque du pavement du VI^e siècle après J.-C.

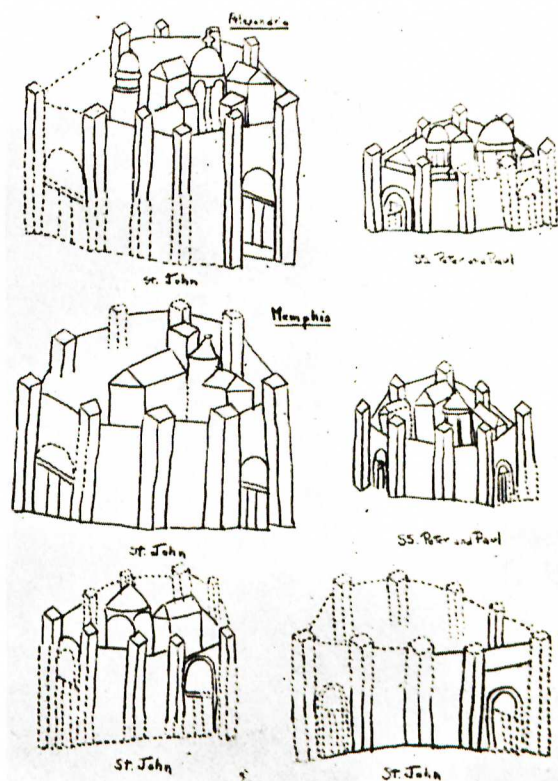


FIG. 21. — Géra, mosaïques de pavement de Saint-Jean-Baptiste et des Saints-Pierre-et-Paul, VI^e siècle après J.-C., dessin schématique des représentations des villes.



FIG. 22. — New York, Metropolitan Museum, disque en argent de Chypre, David et Goliath, VI^e siècle après J.-C.



FIG. 23. — Sinaitic cod. gr. 1186, Cosmas Indicopleustes, fol. 126 v, conversion de saint Paul, copie du X^e siècle, d'après un modèle du VI^e siècle après J.-C.

tout au contraire, on a accordé une importance particulière. Il s'agit donc des deux extrêmes. Au premier groupe appartiennent l'image de la ville de Ninive, avec Jonas au fol. 6 a du Codex de Rabula²³, et celles de Jérusalem et de Damas, dans la scène de la conversion de saint Paul, au fol. 126 v du Cosmas Indicopleustès conservé au Sinaï²⁴ (fig. 23). Ces exemples orientaux montrent une formule intermédiaire entre le type du VI^e siècle qui offre une représentation complète d'une ville, et les représentations partielles des villes symbolisées par leur porte. Dans le Codex de Rabula (fig. 24), on voit une porte à demi ouverte, flanquée de deux tours carrées. Au-dessus de cette façade, on aperçoit une maison à dos d'âne et un édifice circulaire à toit plat, auquel sont adossées deux tours rondes à coupole, le tout peint avec des couleurs vives.

Les représentants hors série du deuxième groupe sont les images de Ravenne et de Classe (fig. 25-26), à Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne même²⁵, et celle de Jérusalem sur la carte de Madaba²⁶. Dans ces localités très éloignées l'une de l'autre, des artistes doués, attentifs à un petit nombre de détails réalistes, ont créé, pour des villes très importantes, des images originales, qui sont leurs inventions propres. Le mosaïste de Ravenne avait pour tâche de figurer cette ville avec son port, et probablement le fondateur de l'église, le roi Théodoric et sa suite, sortant de la Cité. Adapté à un panneau en frise, les images de Ravenne et de Classe se déploient en largeur. L'élément principal de la première est le palais, qui occupe entièrement le premier plan. Derrière cette façade s'ouvre une vue sur la ville. Une composition semblable se trouve déjà sur la mosaïque du V^e siècle dans l'abside de Sainte-Pudentienne à Rome²⁷, où l'on voit la Jérusalem triomphante, avec au milieu une immense croix sur le Mont Golgotha, derrière un portique qui entoure l'exèdre où le Christ et les apôtres sont réunis. Mais ici la vue sur la ville n'est pas limitée par une bande de créneaux, qui court sur la mosaïque de Saint-Apollinaire-le-Neuf. Les détails architecturaux de cette dernière image ne comprennent aucun trait particulier à l'intérieur de l'enceinte. On y trouve deux édifices circulaires et deux basiliques avec absides, c'est-à-dire des motifs courants au VI^e siècle. Quant à l'image du port de Ravenne, c'est le mur très haut de l'enceinte qui accuse le premier plan en pendant à la façade du palais. Les édifices qui dépassent ce mur ont été presque entièrement refaits à l'époque moderne. Ce qui distingue du type iconographique habituel ces deux images, ce ne sont ni la perspective, ni les motifs architecturaux, mais la richesse plus grande de détails et la signification que ces figurations prennent dans l'ensemble. En faisant abstraction du thème du palais, on dirait que c'est le type habituel d'une ville mais plus étalé en largeur.

L'image de Jérusalem sur la carte en mosaïque de Madaba (fig. 27) est plus particulière encore. Elle n'est comparable à aucune autre représentation. Sur la mosaïque même elle contraste avec les images des autres villes de la Terre Sainte qui sont figurées soit entièrement, soit par une porte entre deux tours, soit par deux portes entre trois tours, soit encore par plusieurs édifices sans murailles. L'intention de créer une image extraordinaire a certainement

23. C. CECHELLI, *The Rabbula Gospels*, Lausanne, 1959.

24. Sinaï cod. 1186, copie relativement fidèle du X^e siècle, d'après un original du VI^e.

25. M. van BERCHEM-E. CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève, 1924, fig. 175 et 177; fig. 174, d'après un dessin de Ciampini, montre l'état de la mosaïque de Classe avant la restauration. A. GRABAR, *Peinture byzantine*, p. 61, n. 65.

26. H. VINCENT et F. M. ABEL, *Jérusalem, Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*, tome II: *Jérusalem Nouvelle*, 4 fasc. Paris, 1926, p. 179 et suiv., pl. XXX-XXXII; P. THOMSEN, *Das Stadtbild von Jerusalem auf der Mosaikkarte von Madaba*, dans *Zeitschrift des deutschen Palestina-Vereins*, 1929, p. 149 sqq., avec bibliographie antérieure.

27. J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert*, 4 vols., Freiburg, 1917, pl. 42-44.

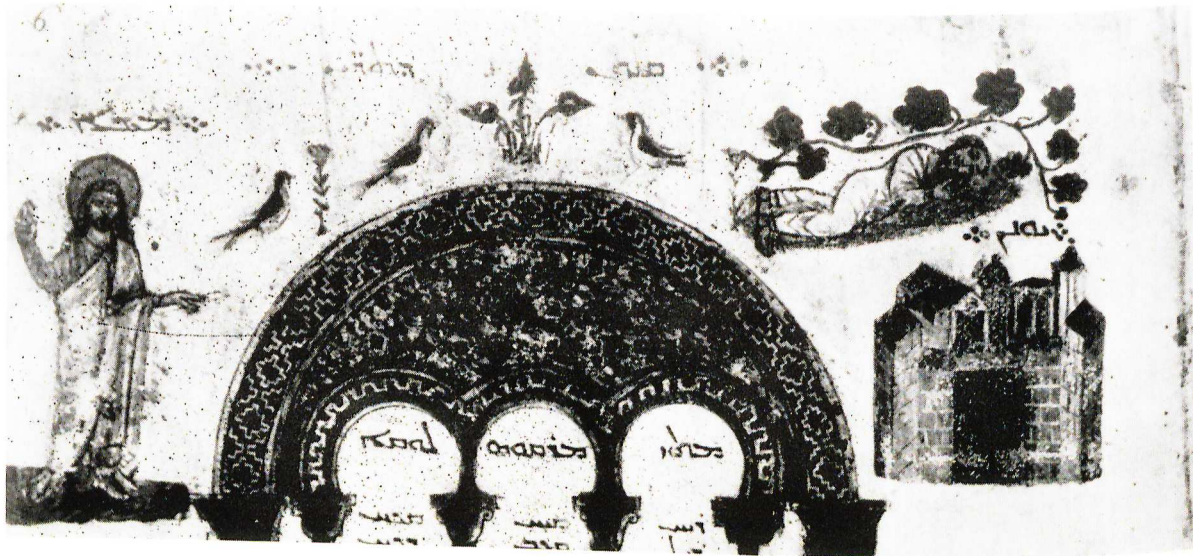


FIG. 24. — Florence, Bibl. Laurentienne (586), Codex de Rabula, fol. 6 a, Jonas, VI^e siècle après J.-C.

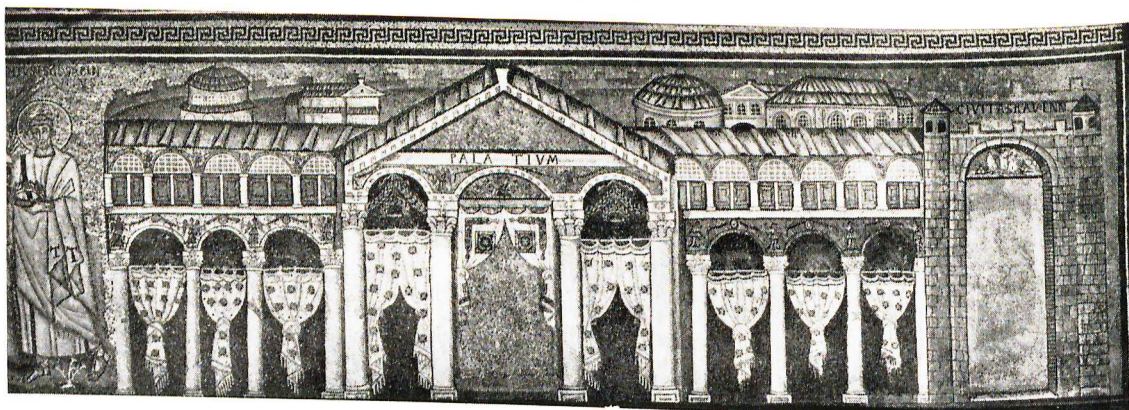


FIG. 25. — Ravenne, Saint-Apollinaire-le-Neuf, nef centrale, Palais et ville de Ravenne, mosaïque du VI^e siècle après J.-C.

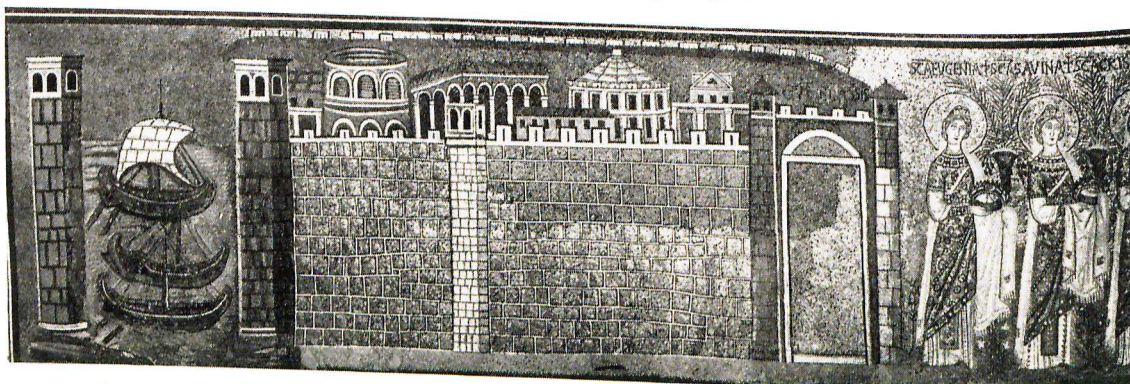


FIG. 26. — Ravenne, Saint-Apollinaire-le-Neuf, nef centrale, ville de Classe, mosaïque du VI^e siècle après J.-C.

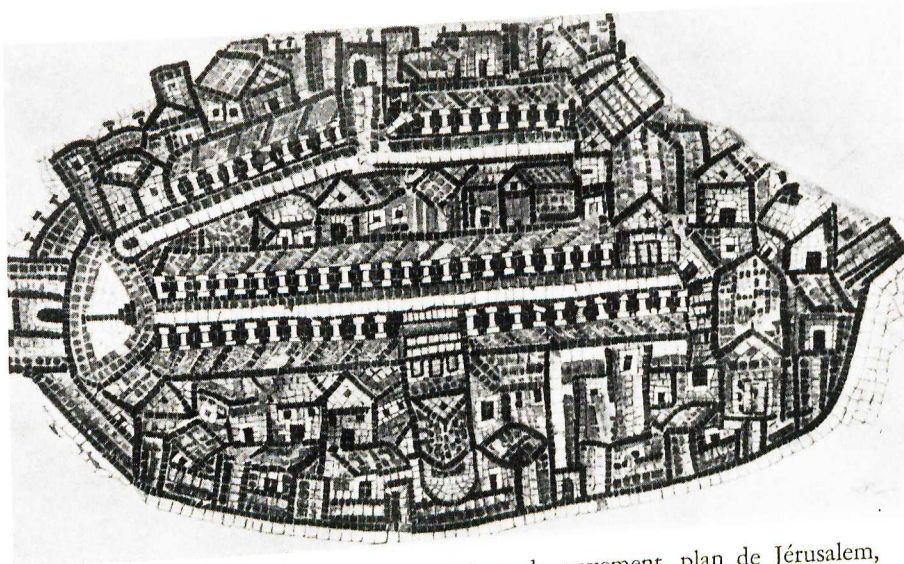


FIG. 27. — Madaba, détail de la mosaïque du pavement, plan de Jérusalem, VI^e siècle après J.-C.

présidé à cette figuration de Jérusalem, l'une des villes les plus importantes de la chrétienté. La forme de l'image est elliptique. Le long du grand axe horizontal, une rue principale bordée de portiques partage la ville en deux moitiés. Cet axe correspond aussi à la ligne de base qui est commune aux deux parties de la ville. En outre, les représentations, en élévation ou en perspective des divers édifices sont faites comme si on les regardait depuis cette rue, de sorte que les uns apparaissent le faite en haut, et les autres le faite en bas, comme renversés. Mais ce principe n'est pas appliqué systématiquement : surtout dans la partie inférieure, celle qui est tournée à l'Ouest, vers la ligne de base générale de la mosaïque. Dans cette partie se trouvent des constructions qu'il aurait fallu regarder de l'Est (c'est le cas du Saint-Sépulcre et de quelques maisons du côté Sud), et certains autres qu'il aurait fallu regarder de l'Ouest et de la ville par une place triangulaire, sur laquelle s'élève une colonne, est perpendiculaire à la ligne de base générale. Le changement du point de vue pour les différentes parties d'une même image, en partant de lignes de base différentes, est caractéristique de l'esthétique du Proche Orient et de l'Afrique du Nord où des sujets autres que des villes sont traités de la même façon.

Les fouilles effectuées à Jérusalem ont permis de déterminer certains édifices de la mosaïque. On peut même dire que cette mosaïque satisfait les archéologues mieux que les autres images antiques des villes. Ce caractère réaliste se retrouve dans d'autres représentations de provenance africano-orientale de cette époque. L'esthétique locale de la Palestine expliquerait mieux ces caractères que l'hypothèse selon laquelle la mosaïque de Madaba suivrait une tradition propre à la cartographie.

On peut aisément résumer les caractéristiques de ce genre de représentation dont Madaba n'est pas le seul exemple²⁸. On ne reproduit pas ce que l'œil aperçoit ; ce n'est pas le reflet

28. Voir les représentations de l'univers, dans les manuscrits du Cosmas Indicopleustès.

de l'image qui tombe sur la rétine. Elle est la négation d'une vue dite naturelle, mais la recomposition d'un objet, selon des données scientifiques. C'est la connaissance et non pas l'impression qui est à la base de la transposition en image d'un objet réel. On ne cherche pas l'apparence, mais la véritable réalité des objets, que l'on énumère dans l'ordre de leur importance idéale. C'est ce qui explique que les représentations de ce genre ressemblent davantage à des dessins géographiques, qu'à des œuvres d'art. Et c'est aussi ce processus intellectuel qui établit un lien de parenté entre les artistes chrétiens antérieurs à la Renaissance et le créateur de la mosaïque de Madaba.

Après les œuvres que nous venons de quitter nous ne rencontrons plus d'exemples byzantins d'images de villes, avant le IX^e siècle. C'est surtout un manuscrit de cette époque qui en atteste l'existence : le codex grec 510 de la Bibliothèque Nationale de Paris²⁹. Il contient une dizaine environ de représentations de villes, dans diverses scènes : Histoire de Jonas (fol. 3), Vie de saint Basile (fol. 104), Bon Samaritain (fol. 143 v), Entrée à Jérusalem (fol. 196 v), Conversion de saint Paul (fol. 264 v), Résurrection du fils de Naïm (fol. 316), Histoire de Julien l'Apostat (fol. 409 v), et Josué devant Jéricho (fol. 424 v). Bien que les détails architecturaux et leur composition varient d'une image à l'autre, une particularité est commune à toutes les représentations. Dans ce codex, les villes sont représentées par une porte, flanquée de deux tours (fig. 28-29). Derrière cette partie de l'enceinte, développée parallèlement à la ligne de départ de l'image, on aperçoit des édifices superposés. Entre ces tours et les abords de la porte, les murs de l'enceinte qui entouraient l'agglomération ne sont pas représentés. Ils ne se laissent même pas deviner, sauf dans la scène du Bon Samaritain (fig. 29), dans la ville à droite, où l'on voit, au fond, entre les maisons, deux tours rondes, pareilles à celles qui flanquent la porte du premier plan. Le spectateur est donc en mesure de compléter l'ensemble, dont le contour fait un carré en perspective, avec une muraille continue, mais très basse, et qui reste invisible parce qu'elle est masquée par les maisons.

Aux fol. 3 en bas (fig. 30), 143 v à gauche (fig. 29), 316 et 409 v (fig. 31), on voit deux portes flanquées de tours, qui sont posées l'une par rapport à l'autre sous un angle obtus, la tour angulaire étant commune aux deux façades. Derrière cette partie du rempart, s'élèvent des maisons³⁰. En admettant que la ville était bâtie sur un plan carré, elle ne devait être fermée que de deux côtés. Ces représentations de villes « demi-ouvertes » ne dérivent certainement pas de la tradition des vues des villes sans murailles ou de villes entièrement fortifiées dont on aurait morcelé les remparts. Il y a des raisons de supposer que ces images, dans le codex de Grégoire de Nazianze, se sont développées en partant de représentations des portes de villes, auxquelles on a ajouté des images de plusieurs édifices à l'intérieur de l'enceinte. Au VI^e siècle, nous avons déjà observé un procédé semblable appliqué à des images de villes qui occupent une place secondaire dans la composition, tandis qu'au IX^e siècle, il s'agit de villes importantes.

Dans le même ordre d'idées, on peut citer la miniature de la Conversion de saint Paul (fig. 32), au fol. 83 v du Vat. gr. 669³¹, qui est une copie du IX^e siècle d'après un original

29. H. OMONT, *Les Manuscrits les plus anciens de la Bibliothèque Nationale du I^{er} au XIV^e siècle*, Paris, 1929.

30. Parmi les bâtiments représentés à l'intérieur des villes dans la Genèse de Vienne, nous avons reconnu un élément typique de l'architecture urbaine antique, c'est-à-dire des colonnades. Or, ici on remarque en

arrière-plan de la ville, au fol. 409 v, un édifice circulaire à toit plat qui constitue très probablement l'amphithéâtre, monument fréquemment représenté, isolément et dans les images antiques de villes, par ex. sur les fresques de Pompéi, sur les monnaies, sur les reliefs de la Colonne Trajane, dans le Codex de Rabula et à Ravenne, sur la mosaïque de Classe.

31. A. GRABAR, *Peinture byzantine*, p. 165.

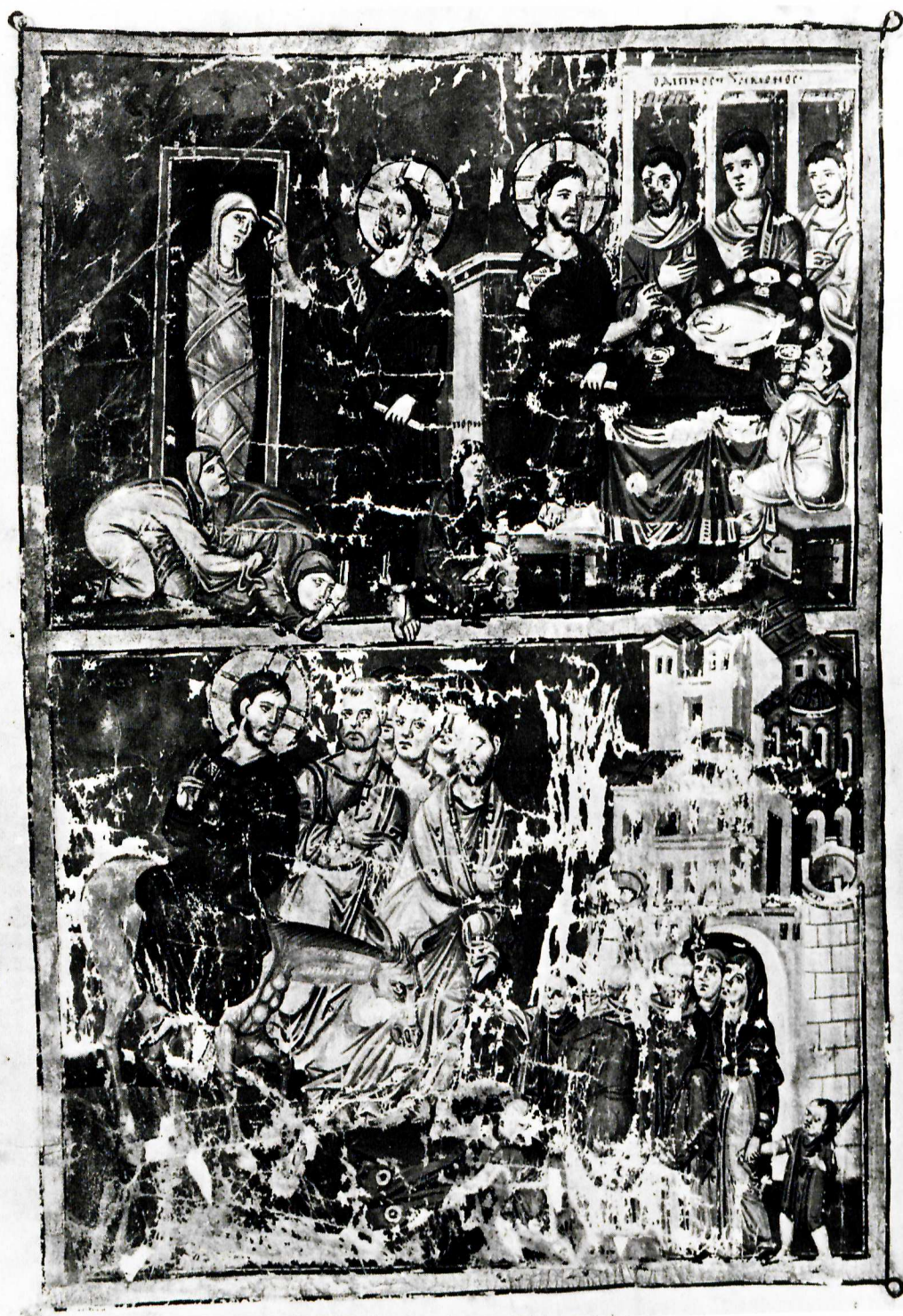


FIG. 28. — Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 510, Grégoire de Nazianze, fol. 196 v, Entrée à Jérusalem, IX^e siècle.



FIG. 29. — Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 510, Grégoire de Nazianze, fol. 143 v,
Bon Samaritain, IX^e siècle.



FIG. 30. — Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 510, Grégoire de Nazianze, fol. 2, Histoire de Jonas, IX^e siècle.



FIG. 31. — Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 510, Grégoire de Nazianze, fol. 409 v, Histoire de Julien l'Apostat, IX^e siècle.

du Cosmas Indicopleustès du VI^e. Il s'agit certes d'une ville « demi-ouverte », comparable à celle du fol. 409 v du grec 510. De plus on y retrouve le même édifice circulaire à toit plat³² et le bâtiment qui figure probablement une entrée monumentale avec une grande porte en plein cintre surmontée de deux tourelles à toit en dos d'âne.

A propos des miniatures du manuscrit grec 510, on peut faire une observation qui révèle une différence générale entre l'Occident et Byzance, qui se manifeste nettement à partir de cette époque. Quand les artistes occidentaux, carolingiens et ottoniens, se proposent de donner l'image d'une ville entière, l'élément principal en est toujours le rempart. Ce sont les fortifications qui donnent à la cité le caractère d'un lieu protégé, où l'on se sent en sécurité. A Byzance, l'image complète d'une ville est obtenue lorsqu'on a représenté un certain nombre de monuments religieux et civils. Et, même quand ces édifices sont entièrement entourés de murailles, celles-ci n'ont qu'une importance secondaire.

On pourrait trouver des raisons historiques pour expliquer cette différence : dans l'Empire d'Occident, jusqu'aux XI^e-XII^e siècles, il n'y avait que peu de villes fortifiées ; les anciennes enceintes romaines étaient détruites et l'on n'en avait pas construit de nouvelles. Cette absence de villes fortifiées réelles et la situation instable aux frontières ont pu provoquer un désir de sécurité qui fit naître ces images des villes fortifiées. Par contre, l'Empire d'Orient, avait pour capitale une ville importante et luxueuse solidement fortifiée et beaucoup d'autres villes protégées par des enceintes, de sorte que, chez le peintre byzantin, le désir de sécurité pouvait être moins lié à l'évocation de cités fortifiées.

La formule que les artistes grecs du IX^e siècle avaient adoptée, pour représenter une ville selon leur conception, ne sera plus en vigueur aux époques postérieures, qui inventeront des images d'un autre genre. Mais les détails architecturaux qui apparaissent pour la première fois dans le codex 510, seront maintenus par la tradition. Surtout les tours rondes ou carrées, avec les quatre créneaux immenses qui les surmontent, resteront un élément courant des représentations byzantines de villes. Il ne faut pas confondre ces tours, ni avec les tours rondes et étroites couvertes de toits pyramidaux que nous avons souvent rencontrées dans l'art du IV^e au VI^e siècle, en Occident aussi bien qu'à Byzance, ni avec les grosses tours rondes à toits plats que l'on trouve du VI^e au IX^e siècle, en Orient grec seulement³³.

Au X^e siècle, des représentations de villes se retrouvent dans des peintures qui copient des modèles plus anciens, par exemple, le Psautier grec 139 de Paris³⁴, la Bible Vaticane Reg. graec.³⁵, et le rouleau de Josué.

Dans ce dernier manuscrit, comme nous l'avons dit plus haut, les images de villes semblent reproduire très fidèlement les modèles antiques, tandis que le Psautier de Paris offre des particularités que l'on ne trouve guère avant le X^e siècle. Ainsi dans l'Histoire de Jonas, la ville de Ninive (fig. 33) occupe le quart supérieur gauche de la miniature. Elle est construite sur un plan circulaire. Le mur de l'enceinte, en pierres de taille, est percé d'une grande porte rectangulaire, vue de face. C'est par cette porte que sort la foule, à laquelle Jonas prêche la parole de Dieu. Le rempart n'est pas régulièrement interrompu par des tours. Il n'y en a que deux, à gauche de la porte. En revanche, les murailles se terminent par cette espèce de créneaux-tourelles, que l'on rencontre ici pour la première fois. Le plan

32. Cf. note 30.

33. Strykowski a déjà considéré ces dernières comme un motif typiquement oriental (BAUER-J. STRYZGOWSKI, *Eine alexandrinische Weltchronik*, dans *Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, Vienne, 51, 2, 1906, p. 147).

34. Paris, Bibl. Nat. gr. 139 ; H. BUCHTHAL, *The miniatures of the Paris Psalter*, Londres, 1938.

35. *Collezione Paleografica Vaticana*, fasc. I, Milan, 1905.



FIG. 32. — Cité du Vatican, Bibl. Vat. cod. gr. 699, Cosmas Indicopleustès, fol. 83 v, saint Paul sur le chemins de Damas, IX^e siècle.

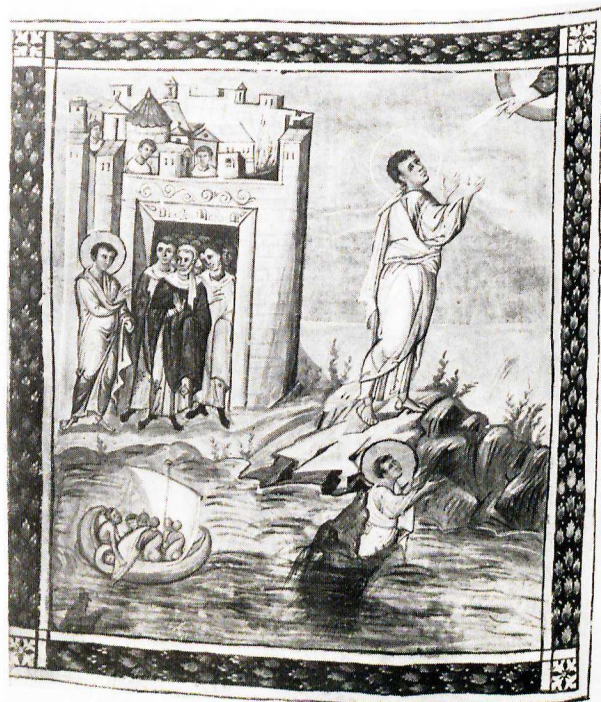


FIG. 33. — Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 139, Psautier de Paris, fol. 431 v, Histoire de Jonas, X^e siècle.

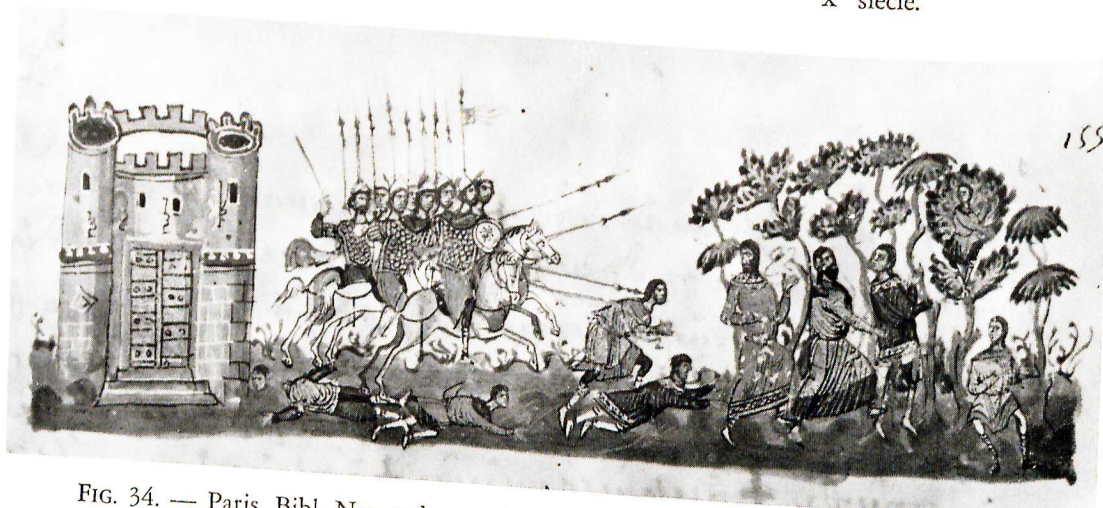


FIG. 34. — Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 74, fol. 155, Destruction de Jérusalem, XI^e siècle.

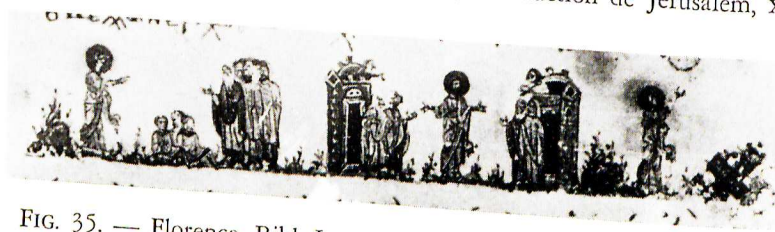


FIG. 35. — Florence, Bibl. Laurentienne, VI, 23, Entrée à Jérusalem, XI^e siècle.

parfaitement circulaire, l'allure monumentale de la porte, les créneaux-tourelles, seront fréquemment reproduits aux époques postérieures. Ce schéma de représentation devient courant aux siècles suivants. Il sera employé pour des villes, auxquelles on réserve une place importante³⁶. On pourrait l'appeler le type « majeur » des représentations byzantines de villes. Le type « mineur », employé par des artistes qui accordent peu d'importance aux représentations architecturales, est très comparable à l'ancien type romain, qui était réservé à l'iconographie monétaire³⁷. Il réapparaît, au XI^e siècle, par exemple dans le codex grec 74 de la Bibliothèque Nationale de Paris (fig. 34) et dans le codex VI, 23 de la Bibliothèque Laurentienne (fig. 35) à Florence³⁸. Il montre une porte flanquée de tours et surmontée d'un demi-cercle de créneaux qui remplacent toutes les autres parties du rempart.

D'une manière générale, à la fin de l'époque macédonienne, le répertoire de formules s'enrichit de nouveaux types. Ceux-ci composent, avec des détails architecturaux courants, des ensembles particuliers qui ont tous une forme étroite et ramassée. Ceci et l'échelle très petite de l'architecture par rapport aux personnages, donne aux images des villes un caractère de décor de théâtre. Dans l'art byzantin, toutes les représentations de villes servent d'indication topographique ; elles ne comportent pas de signification symbolique.

En Occident, comme à Byzance, on peut constater l'absence de représentations de villes pendant le VII^e et le VIII^e siècle. Tandis qu'à partir du IX^e, nous y trouvons, d'un côté comme de l'autre, un grand nombre d'images qui sont basées sur les mêmes modèles paléochrétiens. Cependant, l'art carolingien et ottonien modifient et enrichissent la formule antique d'une autre manière que l'art byzantin. Cela s'explique par leur style propre et par le fait que les représentations des villes y sont chargées très souvent d'un sens symbolique. Cette tendance est annoncée par certaines images romaines du IV^e siècle, mais elle n'a pas été adoptée par Byzance. L'interprétation symbolique chrétienne des images des villes, en Occident, devrait faire l'objet d'une étude séparée.

Ingrid EHRENSPERGER-KATZ.

Berne.

36. Pour le XI^e et XII^e siècle, voir les exemples suivants que j'emprunte à la peinture monumentale : ville de Constantinople sur une mosaïque qui figure son fondateur qui l'offre à Marie protectrice de cette cité, à Sainte-Sophie de Constantinople même (A. GRABAR, *Peinture byzantine*, fig. p. 95) ; Entrée à Jérusalem à S. Angelo in Formis, même sujet à Daphni, Monreale et Palerme (Chapelle Palatine).

37. L'exemple le plus ancien connu de ce type est une monnaie frappée en 25 avant J.-C. par P. Carisius, fondateur en Espagne de la « Colonia » Emerita (H. COHEN, *Description historique des Monnaies frappées sous l'Empire romain*, tome I, p. 117, n° 395-397).

38. Autres exemples : Bibl. Ambrosienne D 67, Entrée à Jérusalem ; Sinaï 3, fol. 2 ; Athènes gr. 93, fol. 260.

QUELQUES VERSIONS RARES DU THÈME DE LA FONTAINE DE VIE DANS L'ART PALÉOCHRÉTIEN

par Tania VELMANS

Le christianisme s'était répandu de bonne heure, dans les colonies grecques du littoral de la Mer Noire, et des vestiges matériels de son installation y ont été relevés un peu partout, depuis les côtes bulgares jusqu'à celles de l'Asie Mineure, en passant par la Crimée et le Caucase. Mais notre connaissance de ces monuments est très inégale, et ceux du littoral caucasien comptent parmi les plus rares. Il y a une dizaine d'années des fouilles avaient été entreprises à Pitsunda (l'antique *πιτυνδς*, lat. *Pityus*), par les soins de l'Académie des Sciences de Géorgie ; ces fouilles avaient amené la découverte d'une grande basilique paléochrétienne flanquée d'un baptistère, et des mosaïques de pavement dans ces édifices de culte chrétien¹.

En attendant une présentation détaillée de ces découvertes assez peu connues, par les soins des fouilleurs eux-mêmes, nous voudrions y relever le sujet d'un panneau de mosaïque, qui nous semble particulièrement digne d'intérêt.

Pour des raisons d'ordre archéologique (reconstruction datable de la deuxième moitié du V^e siècle)², il se laisse attribuer à une époque postérieure à 450 environ.

Notre panneau fait partie du pavement en mosaïques du baptistère. La plupart des motifs qu'on y relève (animaux, oiseaux, tresses et divers autres motifs ornementaux) ne se rattachent pas à l'iconographie chrétienne proprement dite. Seuls, deux autres images et le panneau qui nous occupe font exception à cette règle. Néanmoins, le sujet du panneau en question est insolite. C'est un *hapax*, dont la signification n'est d'ailleurs pas très claire.

A l'intérieur d'un cadre rectangulaire, haut et étroit, on trouve une vasque en forme de coupe profonde fixée sur un pied d'une longueur inhabituelle (fig. 1). Du fond de la vasque s'élève une tige qui supporte une pomme de pin. Plusieurs jets d'eau s'échappent de celle-ci, dans toutes les directions. Deux oiseaux, perchés sur le bord de la vasque, s'apprêtent à boire, alors que plus bas, deux paons, en position symétrique, semblent attendre leur tour. Il s'agit naturellement d'une fontaine, telle qu'on les voit souvent sur les peintures

1. A notre connaissance, les archéologues qui procédèrent à la fouille patronnée par l'Académie Géorgienne des Sciences n'ont rendu compte de leurs travaux que dans deux Notices, de deux pages chacune. Nous-mêmes, devons notre information à un bref article de L. A. MATSULEVITCH, *Découverte d'un pavement en mosaïque dans l'ancien Pityunt* (en russe), in *Vestnik Drevnei Istorii*, 4, 1956, p. 146-153, complété par : *Idem.*, *Mosaïques de Bir-al-Kuta et de Pitsunda* (en russe), in *Viz. Vremen-*

nik XIX, 1962, p. 138-143 (notice posthume). A la première de ces notices est jointe une photographie de la mosaïque que nous étudions, à la seconde, celle de la mosaïque avec le monogramme du Christ et de l'inscription, peu distincte. Sur celle-ci, et sa restitution, par T. S. KANTCHICHVILI, voir *Soobščenia* de l'Académie géorgienne des Sciences XVI, 1955, n° 1, p. 73-79 (ce travail m'est resté inaccessible).

2. MATSULEVITCH, *Vestnik Drevnei Istorii*..., p. 147.



FIG. 1. — Pitsunda, pavement en mosaïque du baptistère.

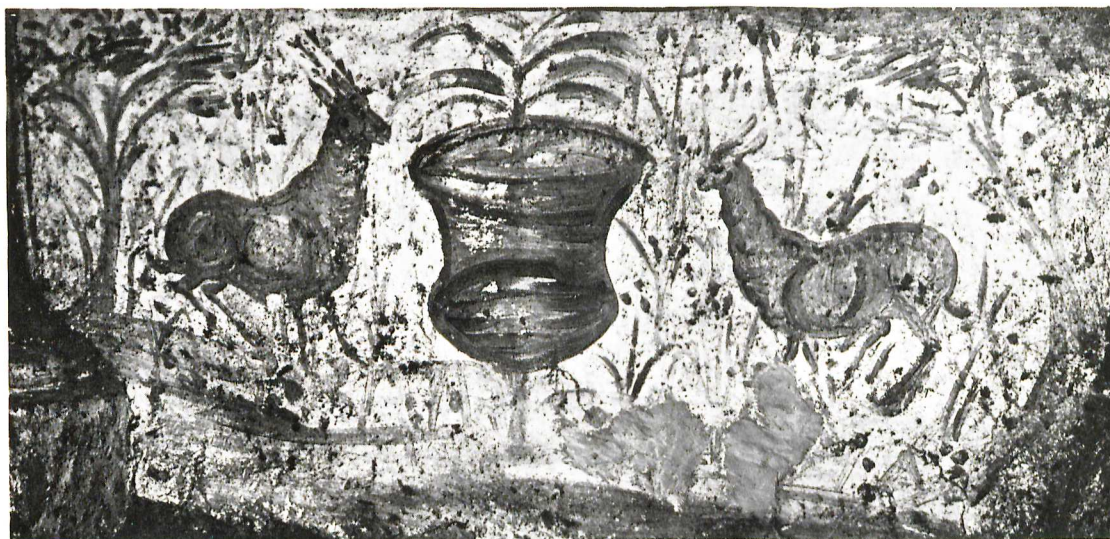


FIG. 2. — Rome, catacombe de la via Latina.



FIG. 3. — Rome, Musée des Thermes, sarcophage.

romaines d'époque impériale et paléochrétienne. Dès le III^e siècle de notre ère, on place des quadrupèdes ou des oiseaux de part et d'autre d'une vasque pour continuer ainsi le schéma initial de la *Fontaine de Vie*. Sur ces images, la vasque a la forme d'une coupe largement ouverte, et il est assez rare de la voir se prolonger par un long pied. C'est pourtant ce que l'on observe sur deux représentations de la *Fontaine de Vie* à la catacombe de la via Latina (fig. 2)³ et sur le relief très aplati d'un sarcophage au musée des Thermes (fig. 3). Ces trois images se distinguent de celle de Pitzunda par la présence effective, ou suggérée par une grille (fig. 3), du jardin paradisiaque.

3. D'autres canthares de ce genre ont été représentés dans des images de la *Fontaine de Vie* à la catacombe de la via Latina, cf. A. FERRUA S.I., *Le pitture della*

nuova catacomba di via Latina, Cité du Vatican, 1960, pl. XIX, LII, 2, et J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Fribourg-en-Brisgau, 1903, pl. 50.



FIG. 4. — Ohrid (Macédoine), pavement en mosaïque du baptistère.



FIG. 5. — Ohrid (Macédoine), pavement en mosaïque du baptistère.



FIG. 6. — Ohrid (Macédoine), pavement en mosaïque du baptistère.

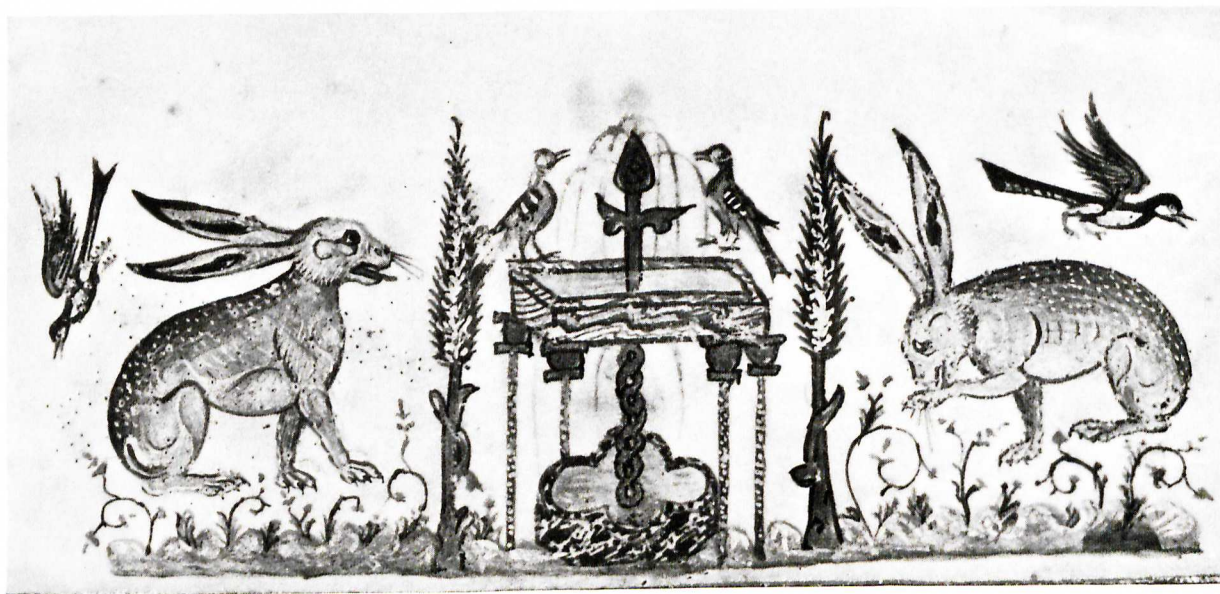


FIG. 7. — Parme, Palat. 5, fol. 11.

Un baptistère paléochrétien récemment découvert à Ohrid (quartier d'Imaret), en Macédoine (inédit) ⁴, dont les fouilles archéologiques ont révélé les fondations et un pavement en mosaïque assez bien conservé, offre trois exemples (sur les quatre qui devaient exister primitivement) de fontaines du même genre, seulement il s'y ajoute encore un bassin (fig. 4, 5, 6), ce qui en fait un prototype des fontaines à « deux étages », que l'on verra si souvent au Moyen Âge au-dessus des arcatures des Canons des Évangiles (fig. 7) ⁵.

Malgré ce bassin, la ressemblance avec l'image de Pitzunda est particulièrement frappante à cause de la façon dont sont groupés les quadrupèdes et les oiseaux, qu'on ne craint pas de superposer les uns aux autres, de la tige surmontée d'une pomme de pin d'où jaillissent de minces filets d'eau, de cette autre tige sur laquelle repose la coupe, et du fond uni. Mais si aucun élément de paysage ne rappelle le jardin du paradis sur l'image d'Ohrid, celui-ci est suggéré par la présence de personnifications des quatre fleuves du paradis (fig. 5), pourvues d'inscriptions qui correspondent aux noms qui leur sont donnés dans la Genèse (Phison, Gèhon, Tigre, Euphrate). On a recours à ces mêmes personnifications (fig. 8) pour suggérer le paradis sur le pavement en mosaïque du baptistère paléochrétien de Mariana (Corse) découvert récemment par M^{me} Moracchini ⁶. Une partie de ce pavement est malheureusement détruite. On y observe, entre autres, une image figurant un cerf, un bassin, une plante extrêmement schématique, qui se détachent tous sur un fond uni ⁷. Mais dans les quatre angles du panneau carré de ce pavement apparaissent les personnifications des quatre fleuves du paradis, dont trois sont actuellement visibles (fig. 4, 5).

4. Je remercie M. Grabar d'avoir eu l'obligeance de me communiquer les photographies du pavement en mosaïque de ce baptistère.

5. Citons parmi d'innombrables exemples, le Paris. gr. 64, fol. 6 v.

6. G. MORACCHINI, *Le pavement en mosaïque de la basilique paléochrétienne et du baptistère de Mariana (Corse)*, in *Cahiers Archéologiques*, XIII, p. 137-160.

7. *Idem*, fig. 15.

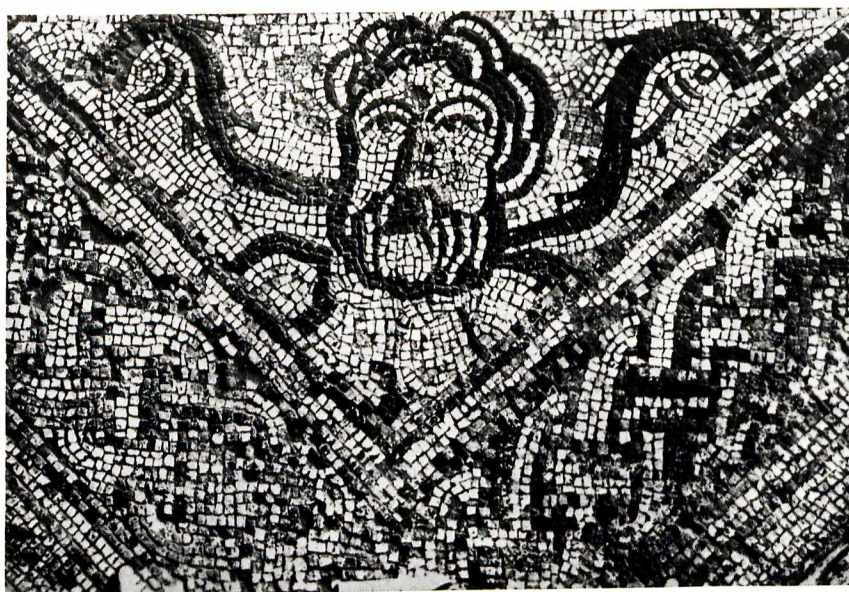


FIG. 8. — Lucciana (Corse), pavement en mosaïque du Baptistère de Mariana (IV^e siècle).

Les représentations de *Fontaines de Vie* dépourvues de tout rappel aux jardins d'Éden semblent extrêmement rares à l'époque paléochrétienne⁸, et cela s'explique parfaitement par certains textes comme nous le verrons plus loin. Elles sont, par contre, courantes dans les manuscrits plus tardifs (X^e-XIV^e siècle), où elles ornent les marges supérieures des Tables des Canons des Évangiles byzantins. On pourrait citer à titre d'exemple, le Paris. gr. 64, fol. 7 (XI^e siècle), le Codex d'Athènes 57, fol. 10 v (XI^e siècle) ou l'Évangile de Melbourne, Cod. 710/5, fol. 4 v (v. 1100).

Jusqu'ici, rien d'insolite, si ce n'est l'absence du jardin paradisiaque ou d'un élément capable de le suggérer. Mais un détail curieux particularise encore l'image caucasienne et nous oblige à nous interroger sur sa signification. Sur la vasque elle-même, on trouve une représentation figurée. La destruction partielle de la mosaïque ne permet pas de la voir dans son ensemble. Mais sur les deux tiers de l'image conservée, on distingue deux personnages apparemment identiques qui, alignés, lèvent les bras en orant. Les deux portent la même tunique rose ornée de *clavi* verticaux. C'est un visage imberbe qu'on a donné au personnage de gauche, celui du milieu n'a plus de tête. A en juger d'après la place disponible, il y a toutes les chances qu'un troisième personnage complétait ce groupe de deux orants, et il est permis de conjecturer que ce troisième personnage était identique aux deux premiers.

Que pouvaient signifier ces orants ? Deux explications semblent possibles. Lorsqu'on

8. Il n'y a aucun exemple de ce genre parmi les très nombreuses *Fontaines de Vie* des Baptistères paléochrétiens étudiés par M. H. STERN, *Le décor des pavements et des cuves dans les baptistères paléochrétiens*, in *Actes du V^e Congrès international d'archéologie chrétienne*, Aix, 1954-1957, p. 381-3; Mgr L. DE BRUYNE,

La décoration des baptistères paléochrétiens, in *Actes du V^e Congrès d'archéologie chrétienne*, p. 341-369; J. L. MAIER, *Le Baptistère de Naples et ses mosaïques*, Fribourg, 1964; Ch. PUECH, *Le cerf et le serpent, note sur le symbolisme de la mosaïque découverte au baptistère de l'Henchir Massaouda*, in *Cahiers Archéologiques*, IV, 1949, p. 17-60.

se représente ces trois petits personnages alignés (en complétant par l'imagination ce qui a été détruit sur la mosaïque), on pense spontanément aux *Trois jeunes Hébreux dans la fournaise de Nabuchodonosor*. Ce sujet est banal dans l'art funéraire romain, dans les catacombes et sur les sarcophages, où il prend place parmi d'autres « saluts » accordés par Dieu à ses fidèles. On sait, d'autre part, que les programmes iconographiques des baptistères paléochrétiens avaient recours à la même série des « saluts » qu'on invoquait avec autant de raison en faveur des néophytes qu'en faveur des morts. La présence d'une image des Trois Hébreux dans un baptistère ne serait donc pas en contradiction avec les idées qu'on y illustrait par les images. Le baptistère de Doura nous en offre un excellent exemple⁹. Mais il faut reconnaître qu'aucune représentation des *Trois Hébreux dans la fournaise* n'est actuellement conservée dans les baptistères connus.

Il semblerait, au premier abord, que les Trois Hébreux sauvés du péril des flammes n'avaient pas de raison particulière de s'associer à une image de la Fontaine de Vie. Il existe pourtant une mosaïque dans les ruines de Damous-el-Karita à Carthage (fig. 9) qui conserve une image funéraire montrant les Trois Hébreux accompagnés d'une inscription et de deux colombes figurées de part et d'autre d'un chrisme constantinien entouré d'une couronne¹⁰. Il ne manque, aux colombes et au chrisme, qu'un vase ou une source pour constituer vraiment le sujet de la Fontaine de Vie, mais même ainsi, l'intention de l'iconographe semble claire. La délivrance miraculeuse des Trois jeunes gens sauvés des flammes est représentée pour rappeler que le Christ délivra les hommes de la mort. Or, c'est bien cette délivrance de la mort et cet accès à la Vie éternelle que symbolise le thème de la *Fontaine de Vie*. Il semble donc, que c'est une version abrégée ou incomplète de la Source ou Fontaine de Vie, qu'on est appelé à reconnaître dans cette représentation, incluse dans le panneau des Trois Hébreux et reliée à ceux-ci par l'emplacement de l'inscription¹¹.

Voyons maintenant, s'il n'y aurait pas une raison particulière de représenter les Trois Hébreux dans un baptistère ? Selon les monuments conservés, le cas ne semble pas s'être produit. Il est néanmoins certain que la poésie liturgique grecque expliquait le salut des Trois Hébreux par une intervention miraculeuse d'un élément aquatique, à savoir par l'action d'une rosée d'origine céleste. Les trois adolescents, disait-on, avaient été sauvés par cette rosée qui était comparable aux eaux du Jourdain dans lequel fut baptisé le Créateur. Dans les offices du 1^{er} janvier (jour de la commémoration du salut des trois Hébreux) il est dit textuellement : « Le four de Babylone a montré un mystère glorieux, lui qui a été source de rosée, dont le feu immatériel était ressenti comme des courants du Jourdain... »¹². Une identification de l'image sur la vasque de Pitzunda avec le miracle des Trois Hébreux se laisserait donc justifier en tant qu'archétype possible du sacrement du baptême.

Un seul détail s'opposerait à cette explication : les vêtements des petits personnages sur notre image. Le costume des Trois Hébreux dans la fournaise est, en effet, assez bien défini et varie à peine, si ce n'est que les trois jeunes gens apparaissent nus dans certaines images des catacombes¹³. A la Capella Greca du cimetière de Priscille¹⁴, les Trois Hébreux

9. G. MILLET, *Doura et El-Bagawat*, in *Cahiers Archéologiques*, IX, p. 4.

10. F. CABROL et H. LECLERCQ, *Diction. d'Archéol. chrét. et de Liturgie*, Paris, 1925, vol. 6, 2^e partie, col. 2126.

11. *Ibid.*; et vol. 2, 2^e partie, col. 2107.

12. Menée grecque (Athènes, 1905, p. 12-13; et Kiev, 1893, fol. 9 v-10.

Je reproduis les paroles de la Menée grecque (Athènes, 1905) : Μυστηριον παράδοξον, ἡ Βαβυλῶνος ἔδειξε καμινος, πηγάσασα δρόσον ὅτι ῥεῖ τοῖς θεοῖς ἐμελλεν, αὐτὸν πῦρ εἰσδέχεσθαι ὁ Ἰορδανης...

13. CABROL et LECLERCQ, *Dict. d'Archéol. chrét.*, vol. 2, 2^e partie, col. 2108 et suiv.

14. CABROL et LECLERCQ, *Dict. d'Archéol. chrét.*, vol. 2, 2^e partie, col. 2109, fig. 5601.



FIG. 9. — Carthage, panneau de mosaïque funéraire de Damous-el-Karita.

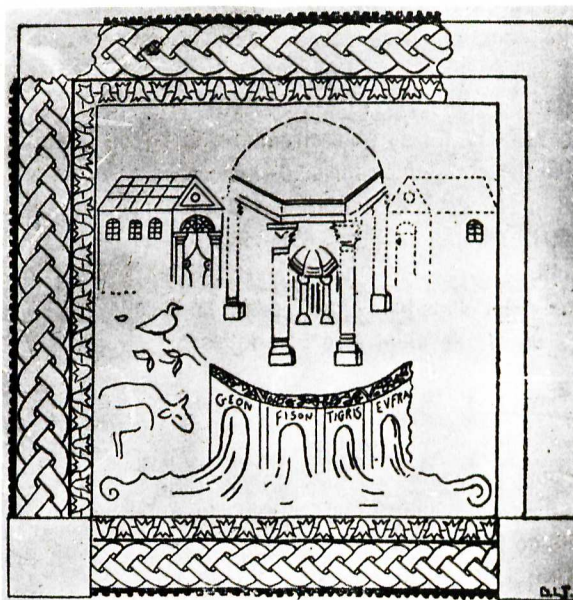


FIG. 10. — Iunca (Tunisie), mosaïque de la basilique.



FIG. 11. — Rome, Museo Sacro, Capsella Africana.

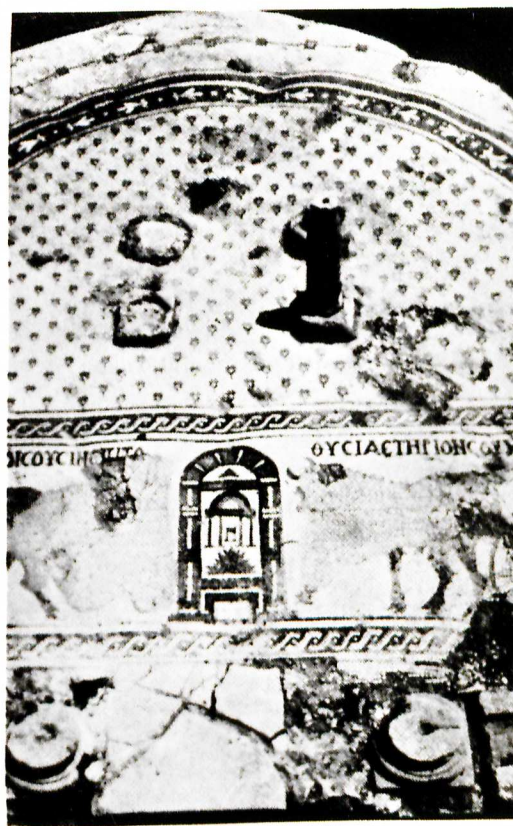


FIG. 12. — Mont-Nébo (Palestine), mosaïque de la chapelle de la Mère de Dieu à Râs Siâga.

sont habillés d'un vêtement très simple, constitué par une tunique retenue par une ceinture. Ailleurs, ils portent le plus souvent un costume en deux pièces, comportant une tunique courte et bouffante retenue par une ceinture à la taille et une deuxième tunique plus longue en dessous, remplacée parfois par des pantalons courts et bouffants¹⁵. La tunique droite, sans ceinture, et garnie de clavi, que portent les personnages de Pitzunda, ne nous semble pas particulièrement gênante, mais elle nous incite à envisager également une seconde explication de notre image.

C'est à une représentation de néophytes anonymes que nous avons encore pensé à propos de l'image de Pitzunda. Mais a-t-on jamais figuré des néophytes en iconographie chrétienne ? On pourrait citer, à la rigueur, les vierges de blanc vêtues qui, un cierge à la main, s'avancent processionnellement sur une fresque de Bagawat, en Égypte (v^e siècle ?). Cette analogie elle-même est sujette à caution, puisque la fresque de Bagawat n'a pas été identifiée d'une façon totalement satisfaisante, et pourrait également représenter les vierges de la parabole ou une procession de religieuses¹⁶. Il n'en reste pas moins, que les orants de Pitzunda pourraient faire penser à des néophytes figurés pendant ou immédiatement après le baptême.

Dans la quasi totalité des baptistères paléochrétiens conservés figure l'image de la *Fontaine de Vie*, autrement dit, l'image d'animaux ou d'oiseaux s'abreuvant. Le plus souvent, on représente des cerfs à cause du psaume 41 qui est cité dans la liturgie du baptême, et commenté dans des oraisons adressées aux néophytes. Dans ce psaume, le cerf assoiffé est comparé à l'âme du chrétien aspirant à Dieu. Or, on a plus particulièrement appliqué ce terme de « chrétien aspirant à Dieu » aux néophytes. Ainsi, l'évêque Zénon de Vérone dit dans un sermon aux néophytes : « Avec le désir et la rapidité du cerf accourez à l'eau de la source régénératrice »¹⁷. Saint Augustin interprète le psaume 41 dans le même sens. Nous savons encore, grâce à saint Augustin, qu'au début du v^e siècle, à Hippone, on chantait le psaume 41 à l'entrée de la vigile pascale ; ceux qui se préparaient à recevoir le baptême entendaient après la lecture des « saluts » tirés de l'Ancien Testament, le psaume 41 et une oraison qui le commentait : « Dieu éternel et tout-puissant considérez en votre bienveillance la ferveur de ce peuple qui va naître à nouveau et qui, comme le cerf, aspire à la source de vos eaux ; faites que par le mystère du Baptême la soif même qu'il a de la foi lui sanctifie l'âme et le corps »¹⁸.

Il semblerait donc que sur l'image de Pitzunda on se soit servi de deux expressions synonymes pour signifier une seule et même idée. Dans ce cas, on aurait représenté les oiseaux devant la vasque à la place du cerf comme cela arrivait couramment pour symboliser le néophyte aspirant à l'eau purificatrice du baptême et à Dieu ; puis, une seconde fois, ces néophytes apparaîtraient eux-mêmes sur la vasque pour rendre l'image plus explicite. On a procédé d'une façon analogue dans une miniature du x^e siècle, appartenant à un recueil d'Homélies de saint Jean Chrysostome (Athénensis 211)¹⁹, où l'on voit, dans la partie supérieure de l'image, un cerf buvant devant une jarre renversée, et plus bas, deux personnages laïques buvant de la même eau. Le cerf et les personnages expriment deux fois une

15. A la catacombe de Calliste, par exemple, cf. J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Fribourg-en-Brisgau, 1903, pl. 137.

16. H. STERN, *Les peintures du mausolée « de l'exode » à el-Bagawat*, in *Cahiers Archéologiques*, XI, p. 93-119.

17. MIGNE, *P.L.*, 11, 482-483.

18. *Sermo a Plebem*, MIGNE, *P.L.*, XXXVI, col. 464 et sq.

19. Reproduction de cette image et commentaires dans A. GRABAR, *Un manuscrit des Homélies de saint Jean Chrysostome à la Bibliothèque Nationale d'Athènes*, in *Seminarium Kondakovianum*, Prague, 1932, p. 260-298 et T. VELMANS, *L'iconographie de la « Fontaine de Vie » dans la tradition byzantine à la fin du Moyen Age*, in *Synthronon* (Bibl. des Cah. Archéol.), Paris, 1968, p. 121, fig. 1.

seule et même idée — la soif du chrétien buvant à la Source de Vie, identifiée à la fois au Christ et à l'Église²⁰, selon le texte de l'Homélie.

C'est dans ce sens qu'on serait tenté d'interpréter l'image de Pitzunda, mais je pense plutôt que les deux explications proposées ici se complètent. La comparaison de la rosée miraculeuse avec l'eau du Jourdain dans la Menée grecque nous permet, en effet, de croire que les Trois Hébreux pouvaient très bien être assimilés à des néophytes dans une image de la *Fontaine de Vie* représentée dans un baptistère. Dans ce cas, la même image des petits orants exprimerait une idée plus complexe, et serait à interpréter en langage courant, de la façon suivante : pareille aux cerfs (respectivement aux oiseaux assoiffés) qui viennent boire à la Fontaine de Vie et aux Trois Hébreux sauvés des flammes par la rosée miraculeuse, l'âme du néophyte sera sauvée du péché en se plongeant dans l'eau régénératrice du Baptême.

La superposition de symbolismes divers est plus fréquente qu'on ne le croit dans ce genre d'images. Je me contenterai de rappeler ici, celle de Bir Ftouha²¹, où un symbolisme eucharistique vient s'ajouter à un symbolisme baptismal, et l'image du baptistère San Giovanni in Fonte à Naples²², où le bon pasteur est présent dans la composition des cerfs se désaltérant. D'après J. Quasten²³, les cerfs représenteraient bien ici, des néophytes, mais considérés surtout comme faisant partie du troupeau dont le Christ est le gardien, et que celui-ci conduirait au « rafraîchissement » ou à l'onction et à la communion. Aussi, croyons-nous, que notre dernière interprétation du panneau de Pitzunda a le plus de chance d'être la vraie. L'image des Trois jeunes Hébreux aurait très bien pu suggérer ou préfigurer celle des néophytes s'appêtant à recevoir, par l'intermédiaire des eaux sanctifiées (comme la rosée miraculeuse) le sacrement du Baptême. Bien sûr, il s'agit là d'une hypothèse. Nous la proposons donc comme telle, dans l'espoir d'avoir contribué à expliquer ainsi une image conforme au répertoire des symboles paléochrétiens, et pourtant unique en son genre.

Une autre image paléochrétienne de la *Fontaine de Vie* mérite particulièrement notre attention. C'est une mosaïque de pavement du v^e siècle, qui a été trouvée en 1940 dans le vestibule d'un local cultuel accolé à la basilique de Iunca²⁴. Dans son étude sur les représentations de la *Fontaine de Vie* dans les manuscrits, P. Underwood parle brièvement de cette image. Il s'agirait, d'après lui, d'une représentation de la *Fontaine de Vie* en tant que symbole du sacrement du Baptême²⁵. Nous ne partageons pas entièrement l'avis de P. Underwood quant à l'interprétation du panneau de Iunca et croyons utile de proposer une nouvelle explication de cette mosaïque.

Le milieu du panneau carré du pavement de Iunca (fig. 10) est occupé par un ciborium sur quatre colonnes qui en abrite un autre, plus petit. De part et d'autre du grand ciborium apparaissent deux édifices aux toits en dos d'âne garnis de petites fenêtres grillagées, et de

20. *Idem*, p. 121.

21. Ch. PUECH, *Le cerf et le serpent...*, fig. 2 et p. 20.

22. J. L. MAIER, *Le baptistère de Naples...*, p. 132. De nombreuses images ont montré d'une façon évidente comment le cerf s'identifiait au néophyte. Qu'il nous soit permis d'en citer une seule ici, celle de la catacombe de Pontien (IV^e siècle), où un cerf s'avancant vers le Jourdain est représenté dans la scène du *Baptême du Christ*. F. CABROL et H. LECLERCQ, *op. cit.*, II, col. 3301, fig. 2373.

23. *Das Bild des Guten Hirten in den altchristlichen*

Baptisterien und in den Taufiturgien des Ostens und Westens, in *Pisciculi* Franz Joseph Dölger dargeboten, Muns-en-Westphalie, 1939, p. 220-251.

24. Cette fouille a été entreprise par le Service français des Antiquités en Tunisie, sous la direction de G. Feuille. Elle a permis de dégager une basilique chrétienne du v^e siècle à Iunca, située à 45 km au Sud de Sfax, cf. G. L. FEUILLE, in *Revue Tunisienne*, N. S., n^o 41-42, 1940.

25. *The Fountain of Life in manuscripts of the Gospels*, in *Dumbarton Oaks papers*, n^o 5, 1950, p. 114-115.

portails avec des rideaux (édicule de gauche). Au premier plan, s'élève un mur incurvé aménagé en façade de fontaine. Il est partagé en quatre travées égales qui renferment autant de niches. C'est de ces niches que s'écoulent les quatre fleuves du paradis, dont les noms figurent sous la corniche : GEON, FISON, TIGRIS, EVFRA(T). Dans la partie gauche du panneau (la partie symétrique à droite est abîmée) figurent : un oiseau perché sur une branche et, plus bas, un quadrupède qui pourrait être une biche, et tend le cou vers l'eau de l'un des fleuves du paradis.

L'interprétation des deux *ciboria* me semble assez évidente. Étant donnée leur position respective, le plus grand figure un édifice cultuel, et le plus petit, un meuble liturgique à l'intérieur de cet édifice, probablement le ciborium proprement dit. Celui-ci s'élevait fréquemment au-dessus des autels ou des cuves baptismales au ^v^e siècle. Mais sur notre panneau, il ne pourrait s'agir d'une cuve baptismale puisque les eaux ne jaillissent ni du ciborium, ni même de l'édifice, mais d'un pan de mur indépendant, au premier plan de l'image²⁶. L'ensemble de ces données correspond d'assez près à un passage de l'Apocalypse (22, 1) qui dit : « Puis il me montra un fleuve d'eau de la vie... jaillissant du trône de Dieu et de l'Agneau... et de part et d'autre du fleuve des arbres de vie... » Or, c'est bien l'autel qui est souvent identifié au « trône de Dieu et de l'Agneau » dans les textes des théologiens et non pas la cuve baptismale. Ainsi, le grand ciboire de notre image figurerait le sanctuaire idéal de l'Apocalypse, le Temple de la Jérusalem céleste, et le petit ne serait rien d'autre que l'autel à l'intérieur de ce temple. Les noms inscrits au-dessus des eaux jaillissantes (les quatre fleuves du paradis, Gen. 2, 9-14) et la présence des plantes et des oiseaux qui appartiennent à l'iconographie traditionnelle du paradis confirment cette explication²⁷. Le cerf ou la biche buvant à une source sont, eux aussi, des compléments de l'image paradisiaque.

Un petit objet — la *Capsella Africana* du Museo Sacro²⁸ — qui date également du ^v^e siècle et provient de l'Afrique du Nord, présente des analogies avec le panneau de Iunca. Sur un côté de la paroi verticale apparaît un chrisme, et plus bas, quatre sources d'eaux vives auxquelles un cerf et une biche viennent se désaltérer²⁹. Il s'agit là d'une image dont le contenu, ou la signification est pareille à celle de Iunca, mais où l'on varie les termes par lesquels ce contenu est communiqué. Au lieu des deux ciboires, apparaît donc un autre symbole (équivalent) du « trône de Dieu et de l'Agneau » — le chrisme. Les deux représentations (Iunca et *Capsella*) sont des images du Salut final.

Sur l'autre paroi verticale de la *Capsella Africana*, huit brebis s'avancent vers une croix (fig. 11). Elles sortent de deux édicules qui ressemblent de près à ceux de la mosaïque

26. Cette représentation des quatre sources est originale. Elle s'inspire des fontaines à façade hellénistiques et romaines d'époque impériale. L'architecture chrétienne au ^v^e siècle en a élevées quelquefois dans l'atrium (cf. P. LEMERLE, *Philippes et la Macédoine orientale*, Paris, 1945, p. 313 et sq., pl. XVIII, XXII) ou dans la crypte sous le chevet, comme on peut le voir à Saint-Démétrios à Salonique (cf. G. SOTIRIOU, in 'Αρχ. Έργων., Athènes, 1929, 1931, fig. 41, 70. Le monument de Salonique est particulièrement intéressant pour la mosaïque de Iunca, parce qu'on y voit, rapprochés, un baldaquin sur colonnes dans l'axe de l'installation, et derrière lui, cinq niches alignées sur un mur droit. A l'intérieur de l'une de ces niches on trouve le fragment d'une fresque (^v^e siècle ?) qui figure un baldaquin au toit pyramidal, entouré de cyprès. Cette image rappelle

le ciboire-baldaquin des Fontaines de Vie que l'on voit, au Moyen Age, dans les enluminures.

27. Dans l'art paléochrétien, le motif des plantes et des oiseaux est l'un des plus fréquents dans la décoration murale des tombeaux (catacombes romaines et napolitaines, hypogées en Syrie, dans les Balkans, etc.). Souvent, il s'y ajoute le thème de la Source de Vie proprement dit, que l'on trouve représenté plus de douze fois dans la catacombe de la via Latina, par exemple, et chaque fois des éléments végétaux s'ajoutent aux animaux s'abreuvant, cf. A. FERRUA, *Le pitture...*, pl. II, 2, IV, 2, XVI, 2, XXX, XLIV, XLV, 2, XLVIII, 2, LII, 2, LXIX, 2, LXXX, LXXXIX, 1, CI.

28. Cf. DE ROSSI, *La capsella argentea*, Bollettino di archeologia cristiana, 1866, p. 15-16, Rome, 1899.

29. DE ROSSI, *La capsella...*, p. 15-16.

Une mosaïque de pavement du VI^e siècle qui décore l'abside d'une basilique, montre une image analogue. La mosaïque en question appartient à la chapelle de la Mère de Dieu, à Râs Siâga, sur le Mont-Nébo (Palestine)³⁰. Au centre de la composition (fig. 12) apparaît un arc dans lequel se trouve enfermé un ciborium ; à l'intérieur de ce ciborium on distingue une table. Au pied du ciboire (toujours circonscrit par l'arc) brûle un grand brasier. Quatre animaux, divisés en deux groupes, avancent de part et d'autre de l'arc. Une représentation de l'Arche de l'Alliance sur une monnaie juive (fig. 13) d'époque impériale nous aide à comprendre cette image³¹. L'arc correspond à la forme que les Juifs donnaient à l'Arche de l'Alliance. La table, à l'intérieur du ciboire, se prolonge à droite par une corne qui rappelle l'autel des holocaustes, tel qu'il est décrit dans le livre de l'Exode (27, 2). Nous sommes donc en présence d'une figuration du Temple de Jérusalem, qui servait déjà d'image messianique et eschatologique aux Juifs de l'époque impériale. Les chrétiens de Palestine employèrent tout naturellement cette image du sanctuaire biblique comme symbole de la demeure future et éternelle de Dieu, celle que décrivent les visions apocalyptiques. C'est ce que confirment le grand brasier, les quatre animaux qui s'en approchent pour être sacrifiés, et surtout la légende qu'on lit sur la partie supérieure de la composition : ΤΟΤΕ ΑΝΘΙ- ΚΟΙΝΟΝ ΕΙΠΙ ΤΟ ΘΥΣΙΑΣΤΗΡΙΟΝ ΤΩ ΜΟΡΜΟΡΕ. Cette légende est empruntée au psaume

31. Cf. GOODENNOUGH, *Juich symbols in the Greco-Roman period*, Washington, 1959, vol. I, p. 276-277 et vol. 3, fig. 692.

51, 21, qui dit : « Alors tu agréeras des sacrifices de justice, des holocaustes et des victimes tout entières ; alors on offrira des taureaux sur ton autel. » Cet emprunt à un psaume que l'on récitait comme prière pour la restauration du Temple de Jérusalem ne fait que souligner la signification eschatologique de la mosaïque de Râs Siâga. Mais, cette mosaïque s'apparente aussi de façon évidente à celle de Iunca, puisque, dans les deux cas on représente un ciboire à l'intérieur d'une forme arquée pour signifier le Temple. Cette parenté permet de supposer que le prototype de l'image de Iunca devait être créé en Palestine, et que celui-ci s'inspirait des thèmes symboliques et de l'iconographie juifs.

La mosaïque de Iunca nous montre donc bien une image de la Jérusalem future. Celle-ci est suggérée par le grand ciboire qui abrite, non pas des sources d'eau vive, mais un ciboire-autel. Quant aux sources, elles sont figurées à part, et font partie d'un jardin paradisiaque au même titre que les plantes et les oiseaux. L'image est parfaitement cohérente et suit les textes.

Une mosaïque du v^e siècle et l'inscription dédicatoire de l'église qui l'abrite pourraient nous aider à comprendre le lien qu'établissent les iconographes de cette époque entre « la maison de Dieu » et le thème de la *Source de Vie*. A Hosios David à Salonique est conservée, en effet, la mosaïque bien connue qui décore l'abside. On y voit une Théophanie du Christ selon les prophètes, au bas de laquelle sont représentés les quatre fleuves du Paradis eschatologique et une bande d'eau avec des poissons qui pourrait être le fleuve Chobar, dont parle Ézéchiël. Un prophète apparaît à chaque extrémité de la composition³². Au bas de l'abside, une inscription gravée, qui a été déchiffrée jadis par M. Xyngopoulos³³, pourrait nous laisser quelques doutes quant à sa signification précise, si elle n'était pas répétée, à un mot près, sur le livre ouvert que tient Habacuc (à l'extrémité droite de la composition)³⁴. Les deux inscriptions expriment la même idée, à savoir que le sanctuaire où elles se trouvent, doit être considéré comme une Source de Vie, autrement dit, de Salut. Sur le livre d'Habacuc on lit textuellement : « ... source vivifiante, accueillante, nourrissant les âmes pieuses [est] cette vénérable demeure ». On identifie donc d'une part, la forme matérielle d'un sanctuaire à l'idée plus générale de l'église, et toutes les deux sont, d'autre part, synonymes de l'enseignement du Christ. Cette idée de l'église rapprochée de la Source de Vie qui est exprimée dans l'inscription se trouve encore confirmée par une bande en mosaïques sur l'arc de l'abside (fig. 14) où l'on voit, en alternance, des cygnes affrontés tendant leurs longs cous vers des vases recouverts d'un couvercle et des arbrisseaux. Les vases, les oiseaux, et les arbrisseaux évoquent évidemment le thème de la Source de Vie, de même que la croix qui interrompt ces petites représentations, tout en les faisant converger vers elle, puisqu'elle occupe le sommet de l'arc³⁵.

Si une église réellement existante a pu être appelée, au v^e siècle, « Source de Vie pour les âmes pieuses », il semble encore plus naturel que l'image d'un sanctuaire, celle d'un cerf, d'un oiseau, du chrisme soient des symboles interchangeables que l'on figure isolément ou ensemble, en les associant à l'image d'une fontaine, d'une source ou des quatre

32. Sur l'interprétation de cette image voy. A. GRABAR, *Martyrium*, Paris, 1946, II, p. 198-210.

33. A. XYNGOPOULOS, *Tò καθολικὸν τῆς Μονῆς τοῦ λατόμου ἐν Θεσσαλονίκῃ καὶ τὸ ἐν αὐτῷ ψηφιδωτόν*, in *Ἀρχ. Δελτ.*, 1929, p. 160.

34. Il serait utile de rappeler que les deux inscriptions (sur le mur de l'abside et sur le livre du prophète) sont identiques, sauf que l'inscription du livre présente comme second mot « ΖΩΤΙΚΗ » (= vivifiante) terme

parfaitement à sa place, tandis que sur l'inscription gravée M. Xyngopoulos a lu « ΕΙΤΙΚΗ », qui ne semble pas avoir de sens. A mon avis, il s'agit soit d'une erreur du graveur qui aurait mis « ΕΙ » au lieu du « ΖΩ », ou bien, ce qui semble plus probable, d'un déchiffrement faussé par l'état de conservation de l'inscription gravée. En définitive, les deux fois on aurait voulu dire : Source vivifiante (ΖΩΤΙΚΗ), accueillantes, nourrissant les âmes pieuses, etc...

35. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, p. 159.

fleuves du Paradis, lorsqu'on illustre le thème de la *Source de Vie*, autrement dit, l'idée du Salut et de la Vie éternelle.

L'image du Christ s'associe parfois elle-même à ces symboles, comme c'est le cas au Baptistère de Naples où il apparaît en berger entre les cerfs s'abreuvant, à Hosios David où une vision théophanique est mise en rapport avec une inscription se référant à l'idée de la *Source de Vie*, enfin sur le couvercle de la *Capsella Africana* que nous avons étudié plus haut (parois latérales). Ce couvercle (fig. 11) montre le Christ debout entre deux chandeliers avec les quatre fleuves du Paradis à ses pieds³⁶. Autrement dit, c'est une Théophanie-Vision qui est complétée ou mise en relation avec les images de la *Source de Vie* figurant sur les parois, exactement comme à Hosios David le Christ de la vision est accompagné de l'inscription citée plus haut.

Quant à l'image de Iunca, son originalité réside précisément dans le fait qu'elle retient du texte de l'Apocalypse non pas l'image de Dieu — Agneau, Christ, chrisme — ni l'instrument de sa victoire (croix), mais le Temple ou Jérusalem, sa demeure.

Ces quelques images originales du thème de la *Source* ou *Fontaine de Vie* nous éclairent sur le vocabulaire iconographique de l'époque, sur sa richesse et sur sa cohérence. Une grande partie de ce vocabulaire sera perdue au cours du Moyen Âge, mais au XIV^e siècle on reprendra les mêmes idées, avec d'autres plus nouvelles, pour les exprimer à l'aide d'un langage iconographique très différent.

Tania VELMANS.

Paris.

36. Il n'est pas très rare que l'on représente l'une des nombreuses variantes du thème de la Fontaine de Vie dans un encadrement dont le but est de souligner le sens de l'image encadrée. A Hosios David il s'agit

d'une Théophanie-Vision et d'une inscription, mais dans l'Évangile d'Etchmiadzin, c'est un Baptême qui est entouré par un large cadre représentant des coupes et des pélicans (cf. L. A. DOURNOVO, *Miniatures arméniennes*, Paris, 1960).



FIG. 14. — Salonique, Hosios David, abside.

TOWARDS A FURTHER STUDY OF THE ASHBURNHAM PENTATEUCH
(PENTATEUQUE DE TOURS)*

Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. Acq. Lat. 2334
by Bezalel NARKISS

*To Larissa and Hubert Cain,
for their interest and
hospitality.*

When I first studied the Pentateuch in the Bibliothèque Nationale, seven or eight years ago, Monsieur Jean Porcher was still alive. After some discussions he permitted me to examine the manuscript under ultra violet light, and gave his consent to do so, only after he explained to me the relation of the manuscript to the city of Tours, insisting on calling it 'Le Pentateuque de Tours' in spite of its widely known name 'The Ashburnham Pentateuch'¹. If, however, the latter name is used in this paper, it is done so mainly in order not to confuse this manuscript with the Carolingian Bibles of the School of Tours.

Interested in the origins of the biblical cycle of pictures, I was then following Gebhardt's description of the Creation miniature (folio 1 v)², and was trying to determine whether "the object above the outstretched right hand" of the Creator in the first scene (top left), could be regarded as a *sphere*, held by the Creator, as he contemplated the creation of the world. The Creator, holding a *sphere* rather than sitting on one, may have been one of the differences between the Eastern and Western representations of the Creation scenes. Using the hand-coloured facsimile copy at the Warburg Institute in London, or the brownish toned uncoloured copy in any other library was insufficient. Looking at the Creation page in the Bibliothèque Nationale made me suspect that the 'round object' next to the Creator's head was not a mere *sphere*, but a halo of another person, a find which was confirmed by ultra violet light at the Bibliothèque Nationale. M. Porcher, who had intended to publish a study on the Pentateuch, and unfortunately did not manage to do so, was interested in this find. I did not quite understand then, the implications of another figure near the Creator. I assumed the other figure to be an unsuccessful earlier attempt by the original artist, to represent the Creator. On the same occasion, I also noticed how much easier it was to read the inscriptions in the miniature, by the aid of the ultra violet light³.

* This paper is based on a talk delivered at the Warburg Institute on the 19th of October, 1968, and has benefited from the discussion which followed. It is but natural that this study is published in the *Cahiers Archéologiques*, the Parisian periodical, which has published two important contributions on the *Ashburnham Pentateuch*, one by A. GRABAR, "Fresques Romanes copiées sur les miniatures du Pentateuque de Tours", IX, 1957, p. 329-341; and the other by A. S. CAHN, "A note: The missing model of the Saint-Julien de Tours Frescoes and the Ashburnham Pentateuch miniatures", XVI, 1966, p. 203-207. My thanks are due to Professor Grabar for inviting me to contribute this paper to the *Cahiers*.

1. The manuscript was in the library of the Duke of Ashburnham for only about 40 years, from ca. 1847

to 25.2.1888, while it was at Tours for many centuries, until ca. 1843, when a certain librarian named Seytre was accused of having stolen books and manuscripts from the Tours City Library, and certainly before 1846, when it was sold in London as part of G. B. T. Libri collection. See L. DELISLE, *Catalogue des manuscrits des fonds Libri et Barrois*, Paris, 1888, p. XXI-XXVI, LXIII, LXIX, and O. van GEBHARDT, *Miniatures of the Ashburnham Pentateuch*, London, 1883 (Gebhardt), p. 2-4.

2. Gebhardt, p. 11 f.

3. The reexamination of both layers of inscriptions and the under-drawings in the miniatures was suggested by David H. Wright in his review of A. GRABAR and C. NORDENFALK, *Early Medieval Painting*, etc., Skira, 1957, in *The Art Bulletin*, XLIII, 1961, 245-255.

Coming back to see the manuscript in Paris, for short durations, five and three years ago (in 1964 and 1966), made it clear to me that my investigations should not be limited to the first scene only, and indeed not to the first miniature either. A grant from the *Centre National de la Recherche Scientifique* to work on the manuscript last summer (1968) enabled me to make a more thorough investigation, and to confirm the need of an extensive study of the Pentateuque de Tours, which I hope to carry out in the very near future. The encouragement and help I received in Paris from the librarians of the Bibliothèque Nationale were of great value⁴.

In my study of the Pentateuch, I intend to reconstruct the manuscript from its technical, paleographical, and textual aspects, as well as from its art historical and theological ones, to attempt to define the stylistic and iconographic models of the miniatures, and their historical background. In this paper, only a few of the most intriguing aspects will be dealt with, and mainly those which call for further investigation. I had the opportunity of discussing these problems, either personally or by correspondence, with a number of scholars⁵, and the main purpose of this preliminary publication is to arouse the interest of other scholars. I would appreciate very much any critical comments concerning the artistic and theological problems arising from my findings.

The Original State of the Creation Miniature.

The first problem to be expounded here, deals with the original state of the full-page miniature on folio 1 v (Fig. 1), which depicts the Creation in the first two days and part of the third (Genesis I, 1-10). The description of the first miniature should contain an attempt to reconstruct it, since it has lost its original form. Contrary to what Gebhardt said⁶ and which has ever since been assumed, the "violet background" of the miniature is not uniform. Besides the parallel strokes of different shades of violet, painted to represent an illusion of a distant horizon (as rendered on many other pages), there are violet-pink patches of another type. These patches were added later in order to cover the figures, originally painted, of another person adjoining the Creator⁷ and the Spirit of God hovering over the waters.

The original dark, purplish violet colour can be found also on folios 6 and 50 (bottom registers) of this Pentateuch, where the same greens, browns and blues of the original artist can also be seen. The violet-pink patches on folio 1 v are also different from the brownish pink colours used by the Ashburnham artists, to paint the bare human features and some animals.

The violet-pink colour of the patches is similar to that of the 9th century Carolingian

4. I am most grateful to M. Marcel Thomas, Conservateur en Chef du Cabinet des Manuscrits, for extending every possible aid to my study. Thanks are also due to the bibliothécaires, MM. M. J. Vezin and F. Avril, who helped me solve some of my puzzling queries, as well as to all the rest of the librarians in the Cabinet des Manuscrits. The help and amenity of the members of the Institut de Recherches et d'Histoire de Textes, and its director M. Jean Glénisson, have made my work in Paris most gratifying and pleasant. Special thanks are due to Professors A. Grabar, H. Stern and J. Glénisson for enabling me to continue my work. M. M. Porchez, the head of the Photographic Laboratory at the Bibliothèque Nationale, accelerated the photography

of pages in ultra-violet and infra red lights, and enabled their reproduction in this paper.

5. I am most indebted to Professors K. Weizmann, O. Kurz, A. Grabar, F. Wormald, H. Buchthal, H. Stern, E. H. Gombrich, B. Blumenkranz, J. B. Trapp, D. H. Wright, Ed. Sanders, E. Kitzinger, C. A. Mango, J. Quasten, Dr. B. Brenk, Dr. A. A. Barb, Dr. C. R. Ligota, P. C. Finney, J. Morganstern, M^{lle} M. T. D'Alverny and Miss M. Z. Meisels, for their valuable suggestions, critical remarks and encouragement. Special thanks are due to my friends Miss C. Evans and to M^{me} G. Sed, who were of great assistance to me.

6. *Gebhardt*, t. 11.

7. See Anabelle S. CAHN, in *Cahiers Archéologiques*, XVI, 1966, p. 206, note 11.

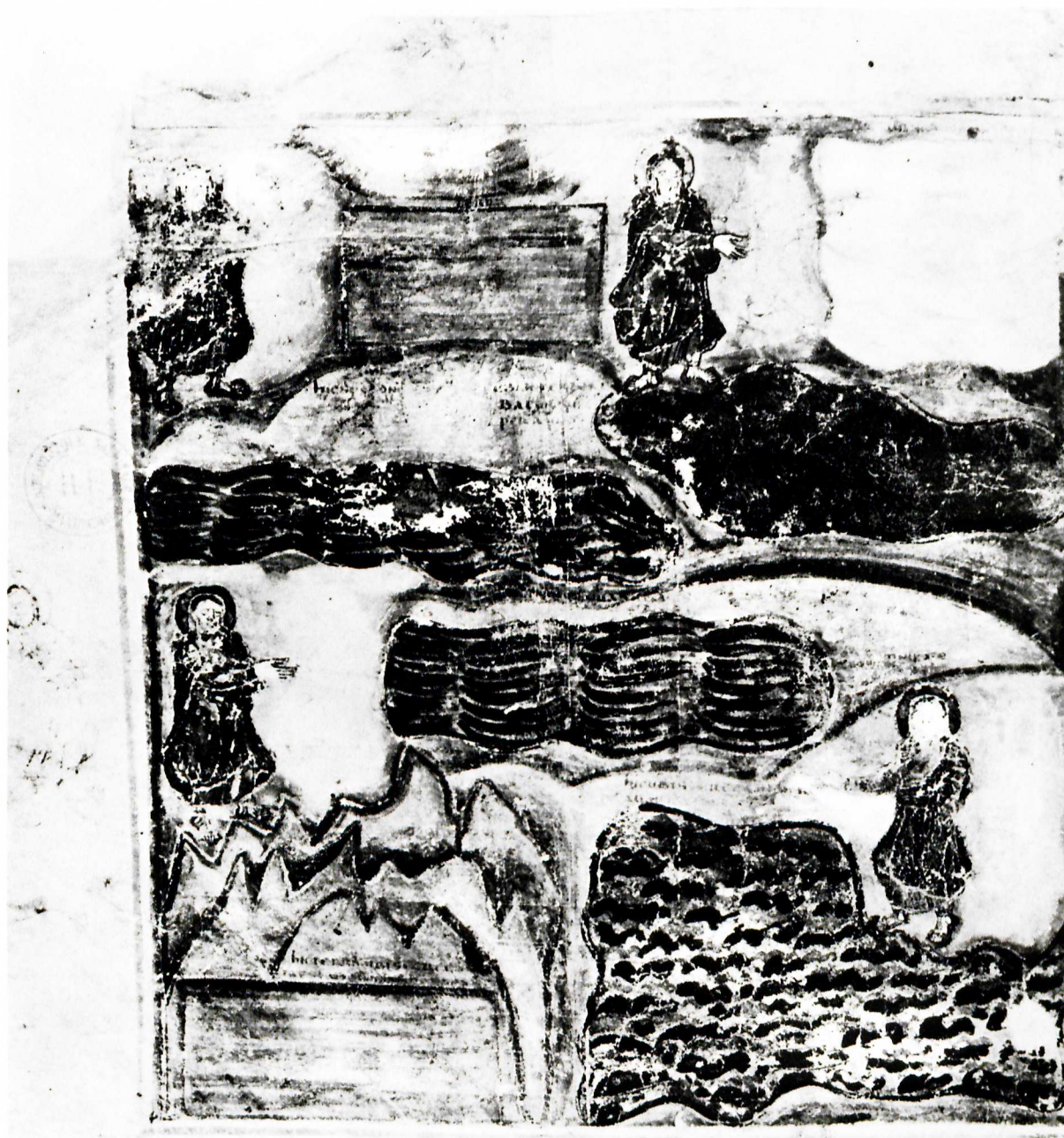


FIG. 1. — Ashburnham Pentateuch, fol. 1 v.
Much reduced, with margins cut off.

School of Tours, which produced the large Tours Bibles⁸. The atmospheric illusion of depth is produced in some miniatures of these manuscripts by horizontal zones of purple, blue, pink and grey blending into each other. For instance, in the full-page miniature representing "David rex et propheta" (folio 215 v) of the Vivian Bible of ca. 846⁹, and also on folios 3 v, 10 v, 329 v, there are four blending zones ranging from top to bottom (and vice versa) of blue-grey, pinkish red, violet-pink and grey-blue. The violet-pink zone in these miniatures is the type of colour similar to the patches in the Ashburnham Pentateuch Creation page. Not only the colour, but also its shining quality, the thickness of the layer, and the noticeable brush strokes of the violet-pink patches are similar to the technique of the artists of the Carolingian Tours Bibles, for covering large areas.

Traces of the original orange-pink colour of the Ashburnham Pentateuch can also be found on folio 1 v, in the top right rectangle, representing light. There are traces of this type of pink, similarly rendered in other miniatures of the Ashburnham Pentateuch, as, for instance, on folio 65 v (Departure from Egypt).

The bright olive green patch in the middle of the green waters of the first scene (top left) is evidently also foreign to the Ashburnham colour scheme, and is likewise to be found in the Carolingian Tours Bibles, although not in miniatures but in borders. This colour can be seen in the Vivian Bible in the corners of folio 4 v, the animals and medallions in folio 8, and in the border of folio 11.

All the other colours on folio 1 v of the Ashburnham, are of the same general quality, range and technique as the rest of the miniatures in the manuscript, and not at all like these colours in the Carolingian manuscripts. Such are the dark blue of the 'darkness' (top right) and that of the 'seas' (bottom right), as well as the green of the 'waters' (middle). The waves on folio 1 v of the Pentateuch are rendered in heavy strokes of dark and light, whitish blue pigments, outlined in a very dark tone of the same colour, a manner which can be observed elsewhere in the Ashburnham¹⁰. The flaking segment of light blue sky with violet streaks of illusionistic horizon is applied on top of a layer of white colour, and is also to be found in other miniatures in the Ashburnham, flaked off in most cases, though it has survived in some¹¹. The light and dark brown of the mountains and the garments of the Creator are also the usual colour in the Ashburnham (e.g. folio 30, mountains, garments, and camels).

Although flaked off and damaged in many places, the four images of the 'existing Creator' are basically similar in figure and gesture, though not identical. In three of the four representations (two on top and one at the bottom left) the Creator stands in three-quarter view posture, stretching his right arm across his body, pointing with outstretched palm at the scene, while the other arm is hidden behind his right arm. These three images of the 'existing Creator' are bearded, nimbed in gold, and shod in sandals. The one on the top right is standing with feet apart, pointing outwards, the other two have their feet turned as if walking to the right. Their wide, brown garments hang loosely, revealing only the right thigh beneath.

The fourth 'existing Creator,' at the bottom right, is basically a reversed image of the other three, except that the right hand is stretched out from the body with the fingers

8. W. KOEHLER, *Die Karolingischen Miniaturen*, I: *Die Schule von Tours*, Berlin, 1930.

9. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 1. See W. KOEHLER, *op. cit.*, taf. I, 72.

10. e.g. folios 9, 56, 58.

11. e.g. folios 6, 10 v called 'Nubes', 58, 68, 76.



FIG. 2. — Ashburnham Pentateuch, fol. 1 v, photographed under ultra-violet light.

in the gesture of blessing (like the hand of God on folios 6, 10 v, and 22 v), and the left arm is around the waist with the palm hidden. His feet are in the gesture of walking to the left. He is not bearded and his face is almost completely frontal.

Two Persons Creating the World.

The four violet-pink patches next to the 'existing Creators' cover other basically similar images of a 'second person.' Seen clearly under ultra-violet light (Fig. 2), they can also be distinguished in natural light when observed carefully. In all four cases the 'other image' appears to be on the right of the 'existing Creator.' In the first three cases (two on top and one at bottom left) the 'other image' is in front of the 'existing Creator,' while the fourth (bottom right) is behind him. It is quite clear in at least one of the 'other images' (that at top left) that it was a young, beardless man facing forwards, similar to the fourth 'existing Creator' (bottom right). It can also be observed that the outstretched palm of the 'other image' seen within the rectangle of 'Light' (top right) is in the gesture of blessing, similar to the gesture of the fourth 'existing Creator.' A cross in the nimbus of the fourth 'existing Creator' can perhaps be observed with infra-red light, and a similar cross, can be seen in the nimbus of the 'second image' at the top right¹². It therefore appears that of the two persons of Creators, the bearded, older one, in three-quarter view and with outstretched palm, stood behind the beardless, young Creator, who may be a personification of the 'Christ-Logos' through whom the Creation is actually effected and by whom it is blessed.

Irrespective of the reasons for portraying two persons in the Creation scenes and the reason for covering them later, it should be ascertained whether they were originally executed at the same time. It is, of course, technically possible that one of the two persons was added or replaced at some later date.

It seems quite obvious that the 'existing Creator' images, both the three bearded ones and the beardless one, were originally there. The outline drawing, stressed by the indentation of a later stylus, the gesture, the brown colour and its modelling, though somewhat flaked, recur many times in other miniatures of the Pentateuch. In fact, the gesture of the Creator, with the right hand stretched across the body, is one of the basic clichés used by the artists of the manuscripts to pose Lot and Sara (fol. 8), Eliezer (fol. 21), Jacob (fols. 25, 30), Joseph (fols. 40, 50), Moses and Aaron (fols. 58, 65 v, 68, 76, 127 v), and was probably a common gesture of the Creator in the Cotton Recension¹³. The full image of God does not appear frequently in the surviving miniatures of the Ashburnham Pentateuch, but when it does occur once, on fol. 65 v, ordering the Angel of Death to smite the first-born¹⁴, it is depicted in exactly the same gesture, outline, colour and modelling as the 'existing Creator' on fol. 1 v. In most other cases, God's power appears as a hand coming out of the sky or cloud. His head appears twice in the surviving miniatures, at the top of the ladder in Jacob's dream (fol. 25), and on top of Mount Sinai in the Giving of the Law (fol. 76). In both cases the head is nimbed and, in the first, probably bearded.

It will be argued here that the 'other images' of the Creator, which are now covered by a patch, were also part of the original design of the miniature and not a later addition.

12. I am most grateful to Professor A. Grabar who noticed the second crossed nimbus while confirming my observations at the Bibliothèque Nationale. Whether the cross in this case ranges beyond the circle of the

halo, as in the Cotton Genesis, or within it, has to be rechecked.

13. See W. KOEHLER, *op. cit.*, taf. I, 70.

14. He is beardless, and measures only 63 mm. in height.

Firstly, the *compositional* aspect should be considered. The space allotted for the 'existing Creator' seems narrow, as at least in one case (top left) he seems squeezed against the border for no good reason, unless the 'other image' had originally stood in front of him. In such a tightly packed type of composition as shown by the miniatures of the Ashburnham Pentateuch, the 'empty space' next to the Creator would have been used to enlarge the objects depicted, or to add others.

Secondly, the *design* of the 'other image', as can be seen under ultra-violet light, is exactly the same as that of the 'existing Creator.' The three missing images in front of Him are the type of the younger person with a beardless frontal face, whereas the image missing at His back (bottom right) is of the older person, bearded and with the face in three-quarter view. The copy of the older Creator in the left margin, which is of a later date, shows a different design and style.

The third reason for assuming that the 'other image' is originally of the same date as the 'existing Creator' is derived from the fact that in the top left scene, where the violet-pink patch has partly flaked off, the traces of the original pen drawing of the head and nimbus of the 'other image,' and the colour of his brown hair, are identical to those of the original 'existing Creator' next to Him, the colour of which has also partially flaked off.

In each of the four scenes in the miniature there appear to have been two images of a nimbed God the Creator, one of which was later covered by paint. Whether the older, bearded person can be regarded as the 'Almighty' and the younger, beardless, somewhat smaller person, may represent the 'Word of God,' is not yet certain. Although these are their most usual characteristics in other monuments, this cannot be corroborated by the existing inscriptions. The inscription "*Omnipotens*" appears above the heads of both the older and the younger persons in the first scene (top left), written by the original draftsman, as an underscript (in an abbreviated form "*Omnipote*")¹⁵. On identical inscription "*(o)mnipote*" is to be found in a superscript above the head of the only *young* person represented (bottom right). This indicates that the term *omnipote* was intended for both persons, although the younger one may have had an additional nomenclature. To the right of the halo of the 'second person', in the top left scene, one can decipher under ultra-violet light the letters 'TE' in underscript. A round stroke of a third letter is vaguely seen, which can be read as part of the letter: 'O', 'S', 'R', or 'M'¹⁶. It is also quite obvious that some inscriptions were overpainted with violet-pink, by the Carolingian artists, above the heads of the other five out of the eight original Creator images (both images top right and bottom left, as well as the covered one at bottom right). Ultra-violet light has not revealed the covered inscriptions, which may have read "Logos" next to the "Omnipotens." The theological significance of representing two persons for the Creator and the erasure of one will be discussed later.

It is apparent that the Carolingian artists who were assigned the task of effacing the second image of the Creator did it systematically to the figure on the right. They, or someone before the Carolingian period, probably erased the images, and only later overcoloured them with the closest available, thick, violet-pink colour in their workshop.

15. The pen drawn underscripts, and the superscripts, written on top of the paints, have already been noted by Gebhardt, pp. 9, 19, 20, etc. The underscript was written by the original draftsman, using an identical ink, in a trembling hand. The superscript, does not always exactly repeat the underscript. It is written in a bold and sure hand on top of the paint. Some

of the differences between the under-and the superscript have been noted by Dom H. Quintin in his description of the *Turonensis*, in his *Mémoire sur l'établissement du texte de la Vulgate*, Rome, 1922, p. 425, regarding folio 56 v.

16. This missing word could have been the underscript repetition of "*terra*", or an ending to "*omnipoten//tem*".

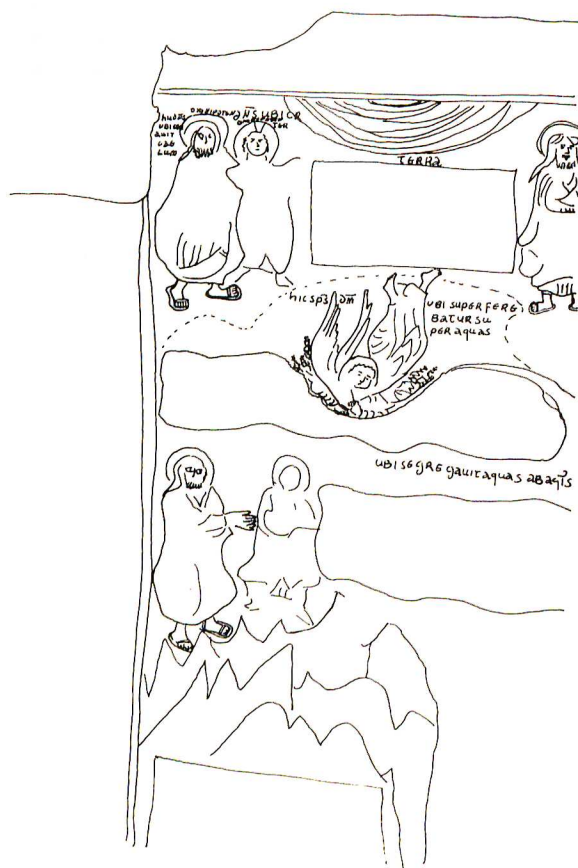


FIG. 3. — Ashburnham Pentateuch, fol. 1 v : Reconstruction of part of the page, representing the Spirit of God as an angel.

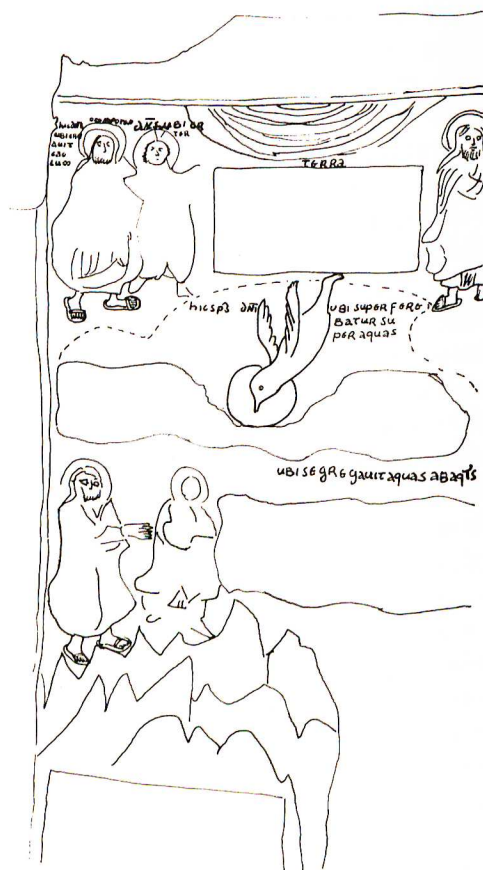


FIG. 5. — Ashburnham Pentateuch, fol. 1 v : Reconstruction of part of the page, representing the Spirit of God as a dove.

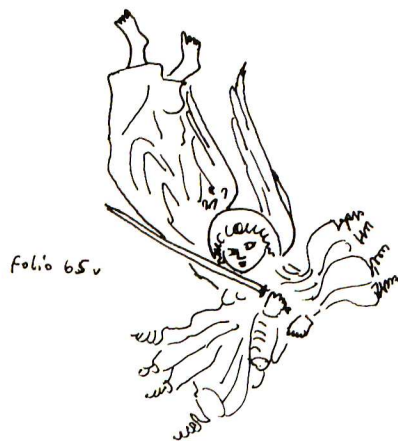


FIG. 4. — Ashburnham Pentateuch, folios 25 and 65 v : Angels descending from heaven.



FIG. 6. — Ashburnham Pentateuch, fol. 10 v: Noah's Ark.

The Spirit of God Hovering over the Waters.

The same has been done to the figure representing the Spirit of God hovering over the waters. This can be seen from the pink and bright green patches under the brown square of the 'earth' in the first scene (top left). Looking at this section with the light behind it, and the use of infra red light, may help to reconstruct the image of an angel. What can certainly be traced are two upside down foot-like objects, contiguous to the rectangular 'earth.' Visible are the five toes of each foot, the heel and part of the ankle of the one on the right. Noticeable also are the undulating lines of two wings on both sides of the inscription "DNI."

In trying to retrace the original angel (Fig. 3), he was reconstructed plunging head-first from the square of 'earth' and hovering with upright wings and fluttering garments, similar to other angels descending from heaven in other miniatures in the Ashburnham Pentateuch. Such angels are to be found in Jacob's Dream on folio 25 and the Angel of Death in the Plague of the Firstborn on folio 65 v (Fig. 4). From the position of his feet and wings in the Creation scene, it should be assumed that here the angel was reversed from the way the other two are depicted. Gebhardt has described the Spirit of God as being "in the form of a cloud; its colour seems to have been originally blue, but has almost entirely fallen off" ¹⁷.

It is, however, strange to find an angel or a cloud representing the Spirit of God in the early Middle Ages. In the Cotton Genesis Recension, as exemplified by the mosaics of the narthex of San Marco in Venice ¹⁸, the Spirit of God hovering over the waters before the Creation is depicted in the form of a dove. The possibility that, in the Ashburnham too, the Spirit of God was a dove, was also considered (Fig. 5). A flying dove is depicted only once in the Ashburnham Pentateuch on folio 10 v, representing scenes from the life of Noah. In the middle window of the ark is Noah receiving the dove carrying the olive branch in its beak (Fig. 6). In this folio there are 6 other flying birds, all with uplifted wings. An enlarged copy of the parrot-like bird in the middle of the top zone, may serve as a close model for the dove as the Spirit of God in the first Creation scene.

There are, however, some difficulties in fitting the dove into the empty patch. The feathers of the tail may have looked like a toed foot. But the serrated edge, representing the feathers of the first wing, should have faced right when the dove was flying to the left, like the other birds in Noah's Ark (fol. 10 v). The toe-like feathers facing left, make this dove look very strange in its flight, with both wings facing inward. This makes the possibility of a depicted dove somewhat unlikely.

Coloured photographs, taken with the light coming from behind the miniature, which were kindly sent to me by M. Porcher make it quite certain that the surviving features are two feet and two wings, of an angel in the above suggested gesture. The miniature should be studied again, to check whether other images, traces of which can be seen in an infra-red photograph, can be identified.

17. Gebhardt, p. 11. H. L. HEMPEL, "Zum Problem der Anfänge der AT - illustration," *Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft*, LXIX (1957), 103-131. The late Hempel followed Gebhardt in assuming that the Spirit of God is a red fiery cloud, cf. p. 126, note 96. The untimely death of Professor Hempel, terminated

the most promising study of the Ashburnham Pentateuch.

18. K. WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton, 1947, p. 139-140; *Idem*, "Observations on the Cotton Genesis Fragments," *Late Classical and Medieval Studies in Honour of A.M. Friend Jr.*, Princeton, 1955, p. 122; Rosalie B. GREEN, "The Adam and Eve Cycle in the Hortus Deliciarum", *ibidem*, p. 342.

Description of the Miniature.

The above investigations help to reconstruct the miniature on folio 1 v in detail. There are four scenes in the miniature, which probably are a conflation of several others, to be read from left to right, top to bottom, representing the first two days of Creation and part of the third day. In the first three scenes the two Creators are standing on the left, with the image of the second person on the right almost entirely erased and covered by a pink patch. In the fourth scene the Creators are standing on the right, with the person to the right erased.

1. *Creation of Heaven and Earth — State before Creation* (Gen. I, 1-2).

Top left: Above the nimbus of both Creators, who are standing on the left, is an inscription (in the underscript): "OMNIPOTEN(S)." To the left of the "existing image" nimbus is an underscript: "HIC DÑS/UBI CRE/AVIT/CAE/LUM [ET/TERRAM]." The beginning of the same inscription appears to the right of the head of the covered image and over the sky, written in superscript: "DÑS UBI/CR." In front of them to the right are shown, one under the other, a light blue segment of sky with violet stripes, and a brown rectangle of the earth superscribed "TERRA." From the bottom of the square of earth hangs a descending angel, representing the *Spirit of God* (now covered by a pink patch) hovering above and partly in the green area of waters below. Superscribed on both sides of the angel: "HIC SP̄S DÑI/UBI SUPERFERE/BATUR SU/PER AQUAS." The erased place, where the lower part of the angel was in the water, was overpainted with a bright green, different from the rest of the waters.

2. *Creation of Light and its Separation from Darkness — the First Day* (Gen. 1, 3-5).

Top right: The two Creators and the area of pink 'Light' are depicted over the dark blue area representing Darkness. The palm of the overpainted young Creator is still visible within the flaked-off square of 'Light', on top of which are traces of superscript over an underscript: "HIC UBI CREAVIT LUCEM ET TENEBRAS." On top of the blue area of Darkness is a superscript: "TENEBRAE" over an underscript: "HIC TENEBRAE." The inscriptions above the heads of both Creators are covered by violet-pink and are illegible.

3. *The Separation of the Waters above and below the Firmament — the Second Day* (Gen. I, 6-8).

Middle left: The Creators are standing above the mountains of the fourth scene, pointing at the green area of Water under the Firmament. The green area of water of the first scene is used as the Waters above the Firmament¹⁹. Between the two Waters is a super-over an underscript: "(HIC) UBI SEGREGAVIT AQUAS AB AQUIS." The inscriptions above the two Creators are covered and are illegible, even in ultra-violet or infra-red light.

4. *The Gathering of Waters into Seas and the Appearance of Dry Land — the Third Day* (Gen. I, 9-10).

Bottom, across whole page: The Creators, on the right, are standing above the large area of wavy blue Sea, superscribed: "HIC UBI SEGREGAVIT MARE/AB ARIDA," with

19. HEMPEL, *op. cit.*, p. 126, was probably wrong in assuming that the image of this Creator belongs to the fourth scene.

a similar underscript with the words "ET MONTES" added at the end. To the left is a large brown area of three ranges of mountains incorporating the rectangular earth at the bottom, above which is superscribed: "HIC TERRA UBI SEGREGA/TA EST AB AQUIS SUB CAELO." Above the young 'existing Creator' on the right is a super-over an underscript: "OMNIPOTENS." The inscription above the other Creator is covered. Next to the peaks of the mountains and under the lower green area of Waters is an underscript visible only under ultra-violet light: "HIC MONTES SEGREGAVIT MARE ET AB ARIDA TERRA."

It is important to note that the representation of the Seas in blue is different from that of the green Waters, whereas no distinction was made in the third scene between the two kinds of Waters ²⁰.

While discussing the compositional principles of the lay-out of this page, Professor Kurt Weitzmann wondered "whether the angel over the water was not originally a scene by itself as it apparently was in the Cotton Genesis and whether we are not rather dealing with a conflation of scenes. Moreover, since the separation of the water in the third scene makes use of the water from the first scene, we have here also a conflation. And that the Christ of the third scene stands on a mountain even before the earth is mentioned, must also be the result of rearranging the various compositional elements."

The Theological Problems: A. The Father and the Son Before Creation.

There are four main theological problems concerning the representations on folio 1 v: the pre-Creation scene; the reasons for originally depicting two persons of the Creator, an angel as a Spirit of God, and the reasons for their erasure. No definite solutions for these problems can be offered, and only a few suggestions will be advanced here.

The representation of God in human form, was problematic altogether in Early Christian art ²¹. It was only when the theological significance of the Incarnation came to be more fully grasped, through the assumption the God had become visible by taking human nature, that to many theologians there seemed to be no further obstacle to using human images for representing God. In most sarcophagi, catacombs, and early manuscript painting, a hand extending from the sky represents the appearance of God. The Hand of God, which is also the most common representation of God in the Ashburnham Pentateuch miniatures, was probably of Jewish origin, as can be seen, for example, in the 3rd century wall paintings of the Synagogue of Dura Europos ²².

The full human form of God the Father hardly ever appears in Early Christian art, in any case not as often as the image of God the Son, commonly represented as the beardless Christ in scenes of the Good Shepherd, the miracle worker, the law giver and others. A representation of God the Father, as part of the Trinity, appears in a scene of the Creation of Eve in the famous Dogma sarcophagus of Constantinian style in the Lateran, *Museo Cristiano* in Rome (No. 104) ²³. In this sarcophagus, all Three Persons are similarly bearded,

20. Gebhardt, p. 11.

21. See Walter ELLIGER, *Die Stellung der Alten Christen zu den Beildern in den Ersten Vier Jahrhunderten*, vol. II, Leipzig, 1934, p. 5-8, 28 f., 93, 103-119, 147-155, 167, 192 f., 206 f., 217, 230 f. See also

A. HARNACK, *History of Dogma*, London, 1900, vol. III, chap. IV.

22. C. H. KRAELING, *The Synagogue*, New Haven, 1956, pls. LI, LIII, LXIII, LXIX, LXX, LXXI, LXXVI.

23. See Adelheid HEIMANN, "Trinitas Creator Mundi," *The Journal of the Warburg Institute*, II, 1, p. 43-44, pl. 4 a.

while only the middle One, in a gesture of benediction, is seated on a throne. The naked Adam is lying asleep on the ground, while the long-haired Eve is standing before the so-called Trinity, with the Person to the fore resting his right hand on her head.

Representations of the Trinity in the 4th and 5th centuries are rather rare, and most of them do not represent Creation. Another representation of the Three Persons of the Trinity, though not related to the Creation, can be observed in the 5th century mosaic of the basilica of Santa Maria Maggiore in Rome. A panel depicting the appearance of the three men to Abraham in Mamreh (Gen. XVIII, 1-2), usually taken to represent the Trinity in Early Christian theology, portrays the middle figure blessing, surrounded by an aureole of light²⁴. In some panels of the Santa Maria Maggiore mosaic, God's appearance is represented by a hand²⁵. In other panels, however, the figure of God appears. In the panel depicting Melchizedek offering bread and wine to Abraham (Gen. XIV, 18-20) a bearded figure appears in heaven, with an outstretched palm, pointing to Melchizedek. His golden halo has not been crossed²⁶. In spite of His beard it is not clear whether He represents the Father or the Son. Similar busts of God appearing from heaven are represented in other scenes in Santa Maria Maggiore such as: God calling Jacob, God answering Moses in the desert, the miracle of the Bitter Waters, the call of Joshua in Gibeon, and others²⁷. Pictures of the Trinity, in a shortened version, depicting the Father and the Son only, may have existed in Early Christian times. Such versions could have been used as models for the prototypes of the Ashburnham Pentateuch. The image of the beardless, cross-nimbed God the Son, represented in Creation scenes, is to be found in the 5th century fragments of the Cotton Genesis (British Museum, Cotton ms. Otho B. VI) as well as in the narthex mosaic of San Marco in Venice²⁸. There He appears as the only Person of the Trinity active in the Creation, accompanied by angels whose number denotes the day of Creation. A dove representing the "Spirit of God over the face of the waters" appears only in the pre-Creation scene.

The identity of Jesus Christ, the Second Person of the Trinity, with the *Logos*, the Word of God "through whom all things were made," was crystallized in the Nicene Creed²⁹. This identity between the *Logos* and Jesus Christ was already common in the theology of the early Church Fathers up to the 4th century, and clearly mentioned in at least three New Testament passages³⁰.

The most important Christian Apologist writers of the second and third centuries

24. See H. KARPP, *Die frühchristlichen und mittelalterlichen mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom*, Baden-Baden, 1966, pl. 32. A similar aureole of cloud surrounding the stoned Moses, Joshua and Caleb (Numb. XIV), representing "the glory of the Lord," is depicted in another panel in Santa Maria Maggiore, cf. KARPP, *op. cit.*, pl. 118.

25. e.g. Isaac Blessing of Jacob, Moses before Pharaoh's daughter, the call of Moses in the Burning Bush, the stoning of Moses, Joshua and Caleb, the battle of the Amorites and others. Cf. KARPP, *op. cit.*, pls. 42, 85, 90, 118, 148.

26. KARPP, *op. cit.*, pl. 29.

27. KARPP, *op. cit.*, pls. 71, 103, 108 (the last two are restored), 143.

28. See K. WEITZMANN, *op. cit.*, pl. XIV, fig. 3; and Rosalie B. GREEN, *op. cit.*, pl. LV.

29. "CREDO... ET IN UNUM DOMINUM JESUM

CHRISTUM FILIUM DEI UNIGENITUM... CONSUBSTANTIALEM PATRI: PER QUEM OMNIA FACTA SUNT." The passage from the Nicene Creed was suggested to me by Dr. A. A. Barb of the Warburg Institute. It is taken from the commonly used version, often called the Nicaeno-Constantinopolitan Creed approved in the councils at Constantinople A. D. 381, and Chalcedon 451, cf. J. N. D. KELLY, *Early Christian Creeds*, 1950, chap. X. Another version of the Creed suggested at the council of Nicaea in 325, by the historian Eusebius of Caesarea, is more explicit in identifying Christ with the *Logos*-Creator, since he mentions "the Word of God" as the first attribute of Jesus Christ "through whom also all things were made." Cf. EUSEBIUS, *Historia Ecclesiastica*, I, 8.

30. See John I: 1-3, probably based on Philo's interpretation of Genesis I: 3. Paul's Epistles to the Hebrews I: 2 and to the Colossians I: 16.

such as Justin Martyr, Theophilus³¹, Novatian³², Tertullian³³, and Irenaeus³⁴, adopted their technical terms from Greek and Jewish philosophies in order to establish the divinity of Christ in relation to monotheism. Philo's conception of the *Logos*, as a mediator between God and the world, especially in connection with the act of Creation (Genesis I, 3 and Psalms XXXIII, 9) had a strong influence on the early Christian Apologists. Since then, the *Logos* won a permanent place in Christian theology, as Son, or Wisdom of God, who created the world without the help of angels³⁵.

At least up to the Adoptionist controversy in Frankish and Mozarabic Spain of the 8th century, this had become an established dogma. The Adoptionists, Elipandus of Toledo and Felix of Urgel, basing their theories on Augustinian Christology, assumed Jesus Christ to be Son et Man, merely *adopted* by the Father. The most vehement opponents of the Adoptionists were the theologians in the Court of Charlemagne, mainly Alcuin of York, who thought that it harked back to the Nestorian heresy, and, therefore, had the flavour of dualism. This may be the reason for crossing out the second image of Creator in the Pentateuch³⁶. This effacing could have been done either in Spain or in France.

The manuscript may have been in Spain at some time in the 8th century, since some of the peculiarities in the text and the miniatures of the Ashburnham appear in later Spanish manuscript of the Bible³⁷. But the Ashburnham could just as well have been in the south of France, where the Adoptionists exerted great influence in Carolingian times. In any case, the erasure of one Person of God in the Creation may reflect the influence of the Adoptionist controversy in Charlemagne's time.

This controversy may have caused the effacing of the second image of Christ in the famous Stuttgart Psalter also. In the illustration to Psalm 110: "The Lord said unto my Lord, sit thou at my right hand" (DIXIT DOMINUS DOMINO MEO), traditionally two figures of Father and Son enthroned next to each other are depicted. On folio 127 v of the Psalter, these were painted, but later "for some unknown reason — as Dewald states — the figure of the Saviour has been scratched out"³⁸.

B. *The Spirit of God.*

In early Medieval art, the spirit of God in the pre-Creation scene is usually not represented as an angel. The dove is more commonly depicted in most early biblical cycles. It is very clearly depicted in the mosaic of San Marco and provides evidence of its existence in the Cotton Genesis Recension³⁹. In other biblical scenes too, the dove is usually presented as the

31. *Ad Antiochum*, Bk. II, chap. 10. Cf. *Ante-Nicene Christian Library*, Edinburgh, 1867 sq. (ANCL), III, p. 75. I am most indebted to Professor Ed. P. Sanders of Mac-Master University, Hamilton, for most of the references in the Ante-Nicene Library.

32. *De Trinitate*, XVII, cf. ANCL, II, 337 f.

33. *Adversus Marcionem*, V, chap. 8, cf. ANCL, VII, p. 407; and *Adversus Praxeum*, XIX, cf. ANCL, XV, 373-4. See also ELLIGER, *op. cit.*, I, 24-34.

34. *Adversus omnes Haereses*, Book II, Chap. II, 5, cf. ANCL, V, p. 123; *ibidem*, Bk IV, Preface and Chap. XX, 1, cf. ANCL, V, p. 377, 439; *ibidem*, V, XVI, 2, and XVIII, 1-3, cf. ANCL, IX, 99, 104-5.

35. ELLIGER, *op. cit.*, vol. I, 1930, p. 16-24. A. HARNACK, *op. cit.*, vol. II, 206 f., 253-275. For the role of angels in the creation see Marie-Therese D'ALVERNY, "Les Anges et les Jours," *Cahiers Archéologiques*, IX, 1957, p. 271-299.

36. See HARNACK, *op. cit.*, vol. V, p. 278-290. I am indebted to my teacher, Professor Francis Wormald, for this as well as other suggestions.

37. See J. GUTMANN, "The Jewish origin of the Ashburnham Pentateuch miniatures," *The Jewish Quarterly Review*, XLIV, 1953-54, p. 59-60. Cf. W. NEUSS, *Die Katalanische Bibelillustration um die Wende des Ersten Jahrtausend und die alspanische Buchmalerei*, Leipzig und Bonn, 1922, pp. 59-62.

38. E. T. DEWALD, *The Stuttgart Psalter*, Princeton, 1930, p. 90. I am most grateful to Mr. James Marrow of the University of Reading for pointing this fact out to me. See also Irenaeus, *Against Heresies*, Bk. III, Chap. VI, 1, cf. ANCL, V, 269.

39. See note 18 above. It is very unlikely that the artists of San Marco changed such a detail from the original Cotton Recension and that the Cotton Genesis had an angel instead of a dove in this scene.

Spirit of God, both in Old and in New Testament scenes. The dove, as the Holy Ghost and part of the Trinity, appears descending above Christ in the most common scene of the Baptism depicted on sarcophagi, ivories, mosaics and painting⁴⁰. The Holy Spirit as a dove is also depicted in some Annunciation to the Virgin scenes, such as in the triumphal arch of Santa Maria Maggiore in Rome, and also in pictures of the Descent of the Holy Spirit at Pentecost, as in the Rabbula Gospels.

An unusual scene, where the dove appears as a symbol of the ever living soul⁴¹, is represented in the capella Graeca, at the Catacomb of Santa Priscilla in Rome. The scene depicted is the deliverance of the three Hebrews from the fiery furnace by the Son of God (Daniel III, 25)⁴². The dove as a symbol of hope in an Old Testament scene, appears to be God's messenger to Noah in the Ark⁴³.

More common in Early Christian art is the angel depicted as a paraclete of God, in order to carry out His word. In the triumphal arch of Santa Maria Maggiore, alongside the dove, appears also a hovering angel in the Annunciation scene. In Old Testament episodes, God's own appearance and not through a messenger, is sometimes represented by a hovering angel, as in one of Abraham's visions in the Vienna Genesis (p. 11). The identification of angels — messengers with spirits and ethereal creatures was, so it seems, common both to Origen and Augustine. The latter in his exegesis to Psalm 104, 4: "Who maketh his angels spirits," reads the phrase to mean, "*Who maketh Thy Spirits angels*"⁴⁴.

A depiction of an angel in human form can, therefore, represent the Spirit of God, as part of the Trinity⁴⁵. An angel hovering over the water can hardly represent a messenger, as distinct from the *Triad* God, since in no early Christian Orthodox interpretation of the pre-Creation state, is there an allowance for the existence of angels as messengers or helpers of the Creator. All Apologists and Early Church Fathers look upon such thoughts as heresies. Only in the 6th century did the ideas of the existence of angels before creation, their ranks and battles, redevelop⁴⁶. Among the anti-Adoptionist thinkers of the 8th and 9th centuries, the idea of angels representing one Person of the Trinity, or acting as helpers and messengers to God, in the act of the Creation, was polytheistic. This is probably why the angel too, together with the Second Person of the Trinity, was effaced and later overpainted in the Carolingian illumination workshop of Tours.

The Hebrew University, Jerusalem.

Bezalel NARKISS.

40. e.g. in the Orans and Philosopher's sarcophagus from Santa Maria Antiqua, cf. J. WILPERT, *I Sarcophagi cristiani antichi*, Roma, 1929, I, p. 7, pls. 1-2, or W. F. VOLBACH, *Early Christian Art*, London, 1961, pls. 4-5. In the ivory diptych at the Cathedral Treasury of Milan from the second half of the 5th century, cf. VOLBACH, *op. cit.*, pl. 100. In the mosaic of the dome of the Orthodox Baptistry in Ravenna, and the Arian Baptistry, cf. VOLBACH, *op. cit.*, pls. 141 and 148. In the vault of a chapel in the Catacomb of SS. Peterus and Marcellinus of the late 3rd cent., cf. Pierre du BOURQUET, *Early Christian Painting*, London, 1965, pl. 102.

41. ELLIGER, *op. cit.*, vol. II, pp. 34, 75, 85 (note 1).

42. Cf. VOLBACH, *op. cit.*, pl. 9 a.

43. e.g. the sarcophagus from St. Ambrogio in Milan, cf. VOLBACH, *op. cit.*, pl. 46. In the catacomb of Vigna Massimo in Rome, cf. G. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg, 1903, pl. 212.

44. AUGUSTINUS, *Enarrationes in Psalmos* (MIGNE,

PL, XXXVII, 1349): "SIC ERGO QUI ERANT JAM SPIRITUS CONDITIA CREATORE DEO, FACIT EOS VENTIS." In the 12th century St. Albans Psalter, there is an illustration to this psalm (103 in the manuscript on p. 276) with Christ-Logos breathing His spirit into a naked figure while walking on a winged head of an angel spirit, cf. O. PÄCHT, C. R. DODWELL and F. WORMALD, *The St. Albans Psalter*, London, 1960, p. 243, pl. 71 b. See also IRENAEUS, *Against Heresies*, Bk. II, Chap. XXX, 1, cf. ANCL, V, 231.

45. Christ was designated as an "Angel of God" i.e. *The Messenger* up to the second century, in the period before any doctrine concerning His nature was universally accepted. Even Novation in the 3rd century expressly uses the term angel as an office (not nature) of Christ (*De Trinitate*, II, 25 ff.). Only after the Nicene Controversy, which designated the nature of Logos to Christ, came a gradual end to the use of the term angel for Christ, cf. HARNACK, *op. cit.*, I, 185.

46. Cf. HARNACK, *op. cit.*, III, 248.

ADDENDUM TO THE ASHBURNHAM PENTATEUCH STUDY

by Bezalel NARKISS

The fact that the scenes on the first page of the Ashburnham Pentateuch were fashioned theologically and not at random, seems so obvious, that it has led me to further studies and theological discussions. These were made possible through further grants from the *Centre National de la Recherche Scientifique* in Paris and the Trustees for Harvard University at Dumbarton Oaks¹.

The thought behind these representations must have originated in a Greek environment, probably earlier than the seventh century. The depiction of the existing matter of Heaven, Earth, and Water, as well as the Logos next to the Father before the creation of Light in the First Day, may point to a prototype influenced by Alexandrian ideas, either Platonic, Philonic or Origenistic, in the second and third centuries. It could perhaps have been Origen's teachings, of the World's spiritual existence from all eternity, and of the one substantiated "Two Gods": the Father-Pantocrator-Creator and His subordinate Eternal Son-Logos-Wisdom, which were behind the initial recension of our miniature². The pre-Creation scene may have gone through another recension, perhaps during the Arian controversy in the fourth century. By this time the Son-Logos was depicted as the Creator with a blessing gesture, and in order to stress the sameness of Father and Son, as an anti-Arian idea, the artist possibly called the two persons *Pantocrator*. This could have been the reason for the Latin inscription *Omnipotens* for both images in our miniature. Or it could be, that the Latin artist did not quite understand his model, and overcame his aversion to "Two Gods" by calling them both *Omnipotens*.

1. Special thanks are due to Professors A. Grabar, H. Stern, J. Glénisson, the late R. J. H. Jenkins, E. Kitzinger, C. A. Mango, I. Sevchenko, M. Schapiro, H. Belting, J. Quasten, as well as to Dr. B. Brenk, J. Morganstern and P. C. Finney.

2. See J. QUASTEN, *Patrology*, II, Westminster, 1953, p. 57 ff., 90; for the δύο θεοί see the Discussion with Heraclides pp. 62-64 and 78-79. For early existence

of Matter see ORIGEN, *First Principles*, I, 2, 2-4; I, 4, 3-5; II, 3, 6; III, 5, 3; IV, 4, 1 and G. FLOROVSKY, "The Concept of Creation in Saint Athanasius," *Studia Patristica*, VI, 1962, pp. 36-57. See also H. A. WOLFSON, *The Philosophy of the Church Fathers*, I, Cambridge, 1956, pp. 90, 177 f., 192 f., 198, 201 ff., 541 ff. and E. H. KANTOROWICZ, "The Quinity of Winchester," *The Art Bulletin*, 29, 1947, p. 80.

SIRÈNES-POISSONS CAROLINGIENNES

par May VIEILLARD-TROIEKOUROFF

La petite sirène d'Andersen, dont la statue se trouve à l'entrée du port de Copenhague, a sans doute beaucoup fait au XIX^e siècle¹ pour la victoire définitive des sirènes-poissons sur les sirènes-oiseaux qui ne sont plus connues que des érudits².

Cependant, ces voix enchanteresses, irrésistibles, contre lesquelles Circé met en garde Ulysse, expliquent sans doute que l'antiquité n'ait guère représenté que des sirènes-oiseaux avec une tête de femme et le corps d'un oiseau, tradition reprise aux temps chrétiens par le *Physiologus*, les Pères de l'Église, Isidore de Séville et bien longtemps après encore.

D'après des découvertes récentes de poteries, ouvrages d'artisans, l'antiquité grecque et romaine a parfois cependant figuré auprès d'Ulysse, attaché au mât de son bateau, des femmes à queues de dauphins, qui sont donc des sirènes-poissons³; elles sont semblables aux tritones, monstres décoratifs et inoffensifs, aux anciennes origines orientales, très fréquents dans l'art romain⁴. Ces tritones et ces premières sirènes-poissons antiques ont certainement contribué au réveil et à la diffusion des sirènes-poissons au Moyen Âge.

1. Jules BERGER DE XIVRAY, *Traditions tératologiques*, Paris, 1836, publie le *Liber monstrorum* qui donne la première description de la sirène-poisson avec des commentaires qui témoignent de l'intérêt de l'époque romantique pour les monstres du Moyen Âge. Les PP. CAHIER et MARTIN publient le *Physiologus du Bestiaire*, dans *Mélanges d'archéologie*, t. II, 1851.

A la même époque, Gérard de Nerval, contemporain d'Andersen, écrit dans le premier sonnet des *Chimères* : « ... J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène. » « Sirène, être fabuleux, moitié femme, moitié poisson qui, par la douceur de son chant, attirait les voyageurs sur les écueils de la mer » dit Littré dans son *Dictionnaire de la langue française*.

2. Au XII^e siècle, HILDEBERT DE LAVARDIN, *Physiologus*, dans MIGNE, P.L., t. CLXXI, col. 1222 et HONORIUS D'AUTUN, *Speculum ecclesiae Dominicae in Septuaginta*, dans MIGNE, P.L., t. CLXXII, col. 855 d, sont fidèles à la sirène-oiseau. Les érudits des XVII^e et XVIII^e siècles ne reconnaissaient que les sirènes-oiseaux : Claude NICAISE, *Les Sirènes*, Paris, 1691 et surtout dom Bernard de MONTFAUCON, *Antiquité expliquée*, t. II, 1719, c. IX, p. 390 : « Il nous reste à parler de la forme des sirènes et de l'erreur des plus excellents peintres des derniers tems qui les ont représentées sous la figure de femmes qui de la ceinture en bas avoient la forme de poissons selon le vers d'Horace (*Art poétique*) qui représente une belle femme dont le corps se termine en poisson. » Claude Nicaise avait suggéré que les sirènes, n'ayant pu arrêter Ulysse, s'étant précipitées dans la mer,

devinrent alors poissons, opinion que réfute vivement Montfaucon.

3. Odette TOUCHEFEU-MEYNIER, *De quand date la sirène-poisson*, dans le *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, t. XXI, 1962, p. 452-459, republie une lampe romaine de Canterbury dont l'authenticité avait été contestée à cause de son sujet même : elle représente Ulysse attaché au mât, un matelot ramant, un autre se bouchant les oreilles, une sirène apparaît les cheveux sur les épaules avec « non une véritable nageoire caudale mais la queue lisse et sans écaille d'un reptile marin ». L'auteur rapproche cette scène de celle d'un bol mégarien du II^e siècle avant J.-C., trouvé en 1947 à l'Agora d'Athènes, montrant de même Ulysse attaché au mât du bateau en pleine mer, au milieu de poissons et de chevaux-marins et de deux sirènes au torse féminin et à la longue queue recouverte d'écailles, arrondissant leurs bras en des gestes gracieux. C'est déjà « a fantastic contamination of the story of Scylla and Charibdis with that of the Sirens » d'après le fouilleur, Homer A. THOMPSON, *Excavations of Athenian Agora 1947*, dans *Hesperia*, t. 17, 1948, p. 160-161, et fig. 5. On retrouve ces confusions dans les contorniates du musée de Vienne, étudiés jadis par J. SABATIER, *Description générale des médaillons contorniates*, Paris, 1860, p. 85-86, n^{os} 10-14, et dans les exemples que nous allons étudier.

4. Nous rappellerons seulement deux exemples de tritones, celle très belle, du musée de Marseille trouvée dans le cimetière de Saint-Victor provenant d'un monument funéraire païen (Wilhelm FROHNER, *Musée de*

de cette période qu'apparaît la première copie d'une initiale de la bible. Le manuscrit de saint Jérôme dont le décor présente tant de parentés avec celui du lat. 5 est évidemment l'œuvre qui pourrait nous donner le plus de renseignements sur la date de la bible. Malheureusement sa date précise et son origine sont elles-mêmes inconnues ; c'est en tout cas dans ce manuscrit, s'il a été fait à Limoges, ou dans d'autres tout semblables, que le peintre de la bible a puisé son inspiration.

En dehors de ce *codex*, plusieurs manuscrits tourangeaux ont été rapprochés de la bible de Saint-Martial. Parmi ceux-ci, la première bible de Charles le Chauve occupe une place de choix, d'une part parce que l'on y voit, tout comme dans la bible de *Bonebertus*, apparaître certains éléments annonciateurs de l'art roman mêlés à des éléments antiques, d'autre part parce que les couleurs employées dans ses initiales, en particulier le bleu-vert, fournissent un argument de poids pour la datation du manuscrit limousin. Enfin, il faut rappeler que le style même de la bible exclut une date trop tardive dans le x^e siècle où le naturalisme et le réalisme dans les représentations animales ou humaines disparaissent rapidement, du moins à Limoges. Si la date du dernier tiers du ix^e siècle que nous pensons pouvoir proposer ici paraît trop avancée en raison de certains détails, trop reculés pour d'autres, l'intérêt de la première bible de Limoges ne doit pas en être amoindri. Elle est, en effet, un des rares exemples connus aujourd'hui de ces monuments témoignant d'une transition entre l'art carolingien et l'art roman. Alors que, au nord, les invasions normandes ont creusé un fossé profond entre l'art carolingien et celui du xi^e siècle, la bible de *Bonebertus* et ses copies permettent de voir que, dans certains lieux privilégiés, le passage entre ces deux arts a pu se faire sans que la tradition soit jamais complètement interrompue.

Paris.

Danielle GABORIT-CHOPIN.

LA PRÉCIEUSE CROIX DE LA LAVRA SAINT-ATHANASE AU MONT-ATHOS

par André GRABAR

Au début de ce siècle, N. P. Kondakov avait vu cette croix derrière l'autel du catholicon de la Lavra, au Mont-Athos. Il en a donné une description sommaire, dans son ouvrage sur les Monuments de l'Athos, paru à Saint-Petersbourg, en 1902¹. Il y dit aussi que les moines lui avaient interdit de photographier cette croix. Sauf erreur, les premières photographies en avaient été prises en 1918, par des techniciens du Service photographique de l'Armée d'Orient française, sur les indications de Gabriel Millet. Les négatifs de ces vues font partie des archives photographiques de cette Armée dont les pièces qui intéressent l'art sont déposées aux « Monuments historiques » français, au Palais Royal à Paris. La « Collection chrétienne et byzantine » de l'École des Hautes-Études en possède des épreuves. Le présent article s'appuie sur ces photographies de 1918, restées inédites depuis lors. Ce sont elles que reproduisent nos illustrations.

Il s'agit d'une croix processionnelle, avec manche, en lames d'argent, haute de 102 centimètres et large de 73 centimètres (fig. 1 à 11). De proportions particulièrement élégantes, elle présente des branches étroites et légèrement évasées, à l'extrémité desquelles se placent un grand et deux petits motifs circulaires. Des médaillons occupés par des bustes de personnages en relief au repoussé garnissent les plus grands de ces motifs, ainsi que le milieu de la croix, au croisement de ses branches. Les croix de cette forme, avec les motifs que nous venons de relever et les proportions élégantes qui caractérisent la croix de la Lavra, sont typiques pour des œuvres byzantines du X^e et XI^e siècle. Quoique refaite au XIII^e siècle, la belle croix en argent dite des Zaccaria, à la cathédrale de Gênes², ressemble le plus à la croix de la Lavra : même silhouette générale (moins élancée à Gênes), mêmes grands et petits disques aux extrémités, qui sont évasées comme à la Lavra ; mêmes bustes sculptés (les personnages ne sont pas identiques) dans les médaillons placés de la même façon ; enfin, ici aussi inscription d'un côté et cabochons de l'autre. On s'étonne moins de trouver ces similitudes en apprenant que la croix originale, imitée au XIII^e siècle, était une œuvre de la fin du IX^e ou du début du XI^e siècle, c'est-à-dire d'une date voisine de celle de la croix de la Lavra.

Les sceaux byzantins de cette époque se laissent reconnaître par une image de la croix de cette même forme (proportions allongées, extrémités évasées, mêmes groupes de motifs aux extrémités)³. On la retrouve sur les croix qui garnissent les revers en argent des reliquaires

1. N. P. KONDAKOV, *Les monuments de l'art chrétien sur le Mont-Athos* (en russe). Saint-Petersbourg, 1902, p. 215.

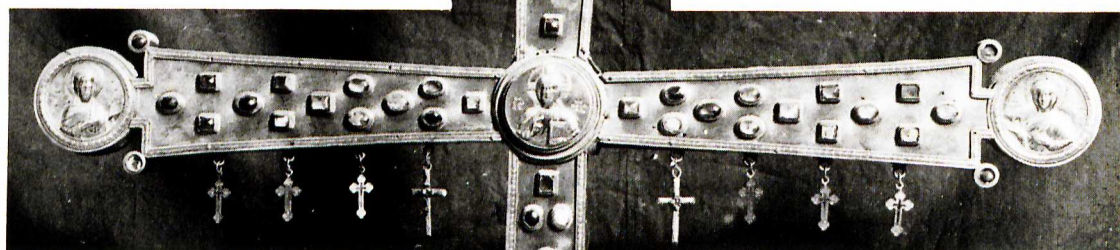
2. G. SCHLUMBERGER, *La croix byzantine dite des Zaccaria*, dans *Monuments Piot*, II, 1895, p. 131 et suiv., pl. XIV.

3. G. SCHLUMBERGER, *Sigillographie de l'Empire byzantin*, Paris, 1884, pp. 29, 263, 381, 393, 439, 512, 520, 733. L'auteur date tous ces sceaux du « X^e-XI^e siècle ». Certains exemples, comme celui du relief au revers de la fameuse staurothèque de Limbourg-sur-Lahn (vers 960), présentent une double traverse. T. RICE et M. HIRMER, *Kunst aus Byzanz*. Munich, 1959, fig. 126.

et des icônes (fig. 12), et les revers des triptyques en ivoire datés ou datables du ^x^e-^{xi}^e siècle⁴ (fig. 13). Enfin, certaines croix pectorales particulièrement précieuses qui remontent à la même époque adoptent la même forme. Citons deux petites croix byzantines en or fixées sur le revêtement en argent du triptyque de Khakhoul en Géorgie (Musée de Tbilisi, ^{xi}^e siècle) et une autre, en argent avec nielles, à Dumbarton Oaks, qui porte une dédicace aux empereurs corégnants Romain II et Basile II, ce qui la date des années 960-963⁵. En fait de proportions très effilées, ce sont les reliefs sur ivoire que nous avons cités plus haut

qui se rapprochent le plus de la croix de la Lavra.

L'avers de la croix est tapissé de nombreux cabochons qui ont conservé leurs pierres de couleurs initiales (fig. 1). Les cabochons sont fixés avec méthode, en alternant — dans le sens de la largeur des branches de la croix — une seule et deux pierres, ainsi que les sertrissures, carrées et ovales. Un cadre en relief au repoussé fait le tour de la croix. Il est formé de deux rebords continus entre lesquels court une guirlande de feuilles stylisées. Le cadre des disques aux extrémités de la croix est le même, mais un étroit ruban plissé y remplace les rebords



4. R. GALLO, *Il tesoro di S. Marco e la sua storia*. Venise, 1967, pl. 41. A. BANK, *Byzantine Art in the collections of the URSS*. Leningrad-Moscou, 1965, fig. 180, 198, 248. Cf. FROLOW, *Les reliquaires de la vraie croix*. Paris, 1965, fig. 14, 39, 48, 71, et les notices correspondantes. A. GOLDSCHMIDT et K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, II, Berlin, 1931, fig. 8 b, 21 b, 23 b, 33, 38 b, 41 b, 60. T. RICE et HIRMER, *l.c.*, fig. 98, 102, 104 (ce dernier exemple, au British Museum, se laisse dater de 988 environ) BANK, *l.c.*, fig. 129. Tandis que la forme de la croix reliquaire d'un empereur Romanos dite de Maestricht, à Saint-Pierre de Rome, est différente, les reliefs au repoussé (bustes du Christ, de la Vierge, de deux anges et de saint Démétrios enfermés dans des médaillons), en or, sont d'un style apparenté à celui de la croix de la Lavra : FROLOW, *Reliquaires*, fig. 66 ; *La relique de la vraie croix*, n° 134 avec bibliographie.

5. Ch. AMIRANASHVILI, *Histoire de l'art géorgien* (en russe). Moscou, 1963, pl. 143. *Handbook of the Byzantine collection*, Dumbarton Oaks, Washington, 1967, n° 77, pp. 22-23 avec fig.

lisses ; deux broches y retiennent la guirlande qui forme couronne. Le médaillon au milieu de la croix présente un cadre formé de trois rangées d'imitations de « perles ». Les petits motifs circulaires aux extrémités de la croix sont occupés entièrement par une pierre de couleur ronde enfermée dans une sertrissure circulaire.

De chaque côté de la croix, cinq bustes en relief au repoussé (fig. 4-8), d'une exécution soignée et de qualité esthétique supérieure, occupent les quatre disques des extrémités et un cinquième, dans le milieu de la croix. A l'avvers, les trois médaillons qui se suivent dans le sens

FIG. 1. — Croix de la Lavra. Avers.

horizontal sont occupés par les personnages de la Déesis, soit le Christ bénissant, le livre à la main, la Vierge (à sa gauche), et saint Jean-Baptiste (à sa droite) faisant le geste de la prière et légèrement tournés vers Jésus (fig. 4-6). De belles lettres capitales, gravées de part et d'autre de ces personnages, en citent les noms respectifs. Pour le Christ et la Mère de Dieu, ce sont les abréviations habituelles, pour saint Jean on a écrit Α(ΥΙΟΥ) ΙΩ Ο ΠΡΟΔ(ΡΟΜΟΥ).

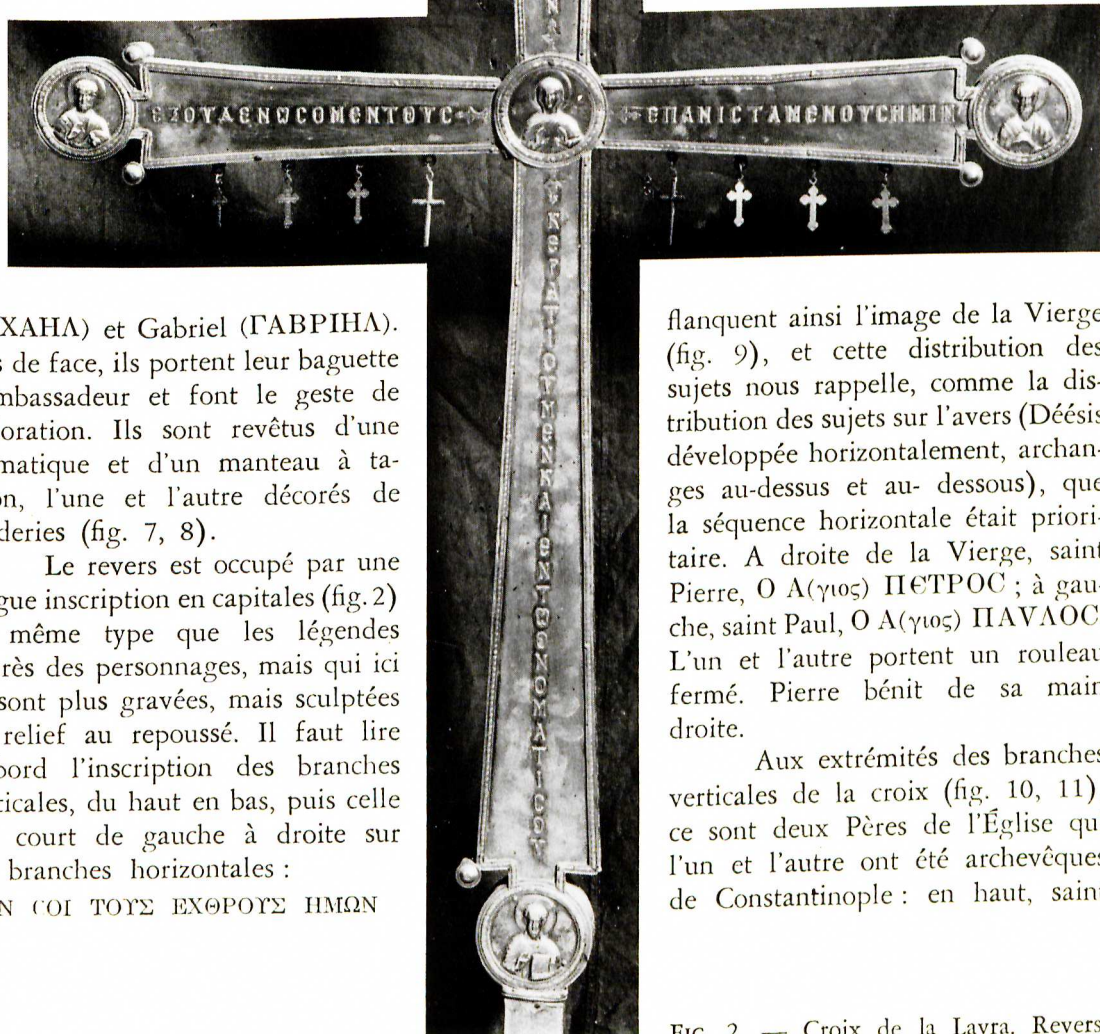
Toujours à l'avvers, les deux disques aux extrémités des branches verticales de la croix présentent les bustes des archanges, Michel

ΚΕΡΑΙΟΥΜΕΝ ΚΑΙ ΕΝ ΤΩ ΟΝΟΜΑΤΙ
ΣΟΥ

ΒΕΘΥΛΕΝΩΣΟΜΕΝ ΤΟΥΣ
ΕΠΙΝΙΚΤΑΜΕΝΟΥΣ ΗΜΙΝ

Il s'agit du verset 5 du Psaume 43 (44) : « Par toi nous renversons nos ennemis, en ton nom nous écrasons nos adversaires. »

De ce côté également, on trouve cinq médaillons avec bustes au repoussé. Au milieu, une Mère de Dieu frontale, les deux mains levées devant la poitrine, en signe d'adoration. Aux extrémités des branches latérales, deux apôtres qui



(ΜΙΧΑΗΛ) et Gabriel (ΓΑΒΡΙΗΛ). Vus de face, ils portent leur baguette d'ambassadeur et font le geste de l'adoration. Ils sont revêtus d'une dalmatique et d'un manteau à tablion, l'une et l'autre décorés de broderies (fig. 7, 8).

Le revers est occupé par une longue inscription en capitales (fig. 2) du même type que les légendes auprès des personnages, mais qui ici ne sont plus gravées, mais sculptées en relief au repoussé. Il faut lire d'abord l'inscription des branches verticales, du haut en bas, puis celle qui court de gauche à droite sur les branches horizontales :

ΕΝ ΣΟΙ ΤΟΥΣ ΕΧΘΡΟΥΣ ΗΜΩΝ

flanquent ainsi l'image de la Vierge (fig. 9), et cette distribution des sujets nous rappelle, comme la distribution des sujets sur l'avvers (Déesis développée horizontalement, archanges au-dessus et au-dessous), que la séquence horizontale était prioritaire. A droite de la Vierge, saint Pierre, Ο Α(ΥΙΟΥ) ΠΕΤΡΟΣ ; à gauche, saint Paul, Ο Α(ΥΙΟΥ) ΠΑΥΛΟΣ. L'un et l'autre portent un rouleau fermé. Pierre bénit de sa main droite.

Aux extrémités des branches verticales de la croix (fig. 10, 11), ce sont deux Pères de l'Église qui l'un et l'autre ont été archevêques de Constantinople : en haut, saint

FIG. 2. — Croix de la Lavra. Revers.



FIG. 3. — Croix de la Lavra. Vue latérale.



FIG. 4. — Croix de la Lavra. Saint Jean-Baptiste.



FIG. 5. — Croix de la Lavra. Le Christ.



FIG. 6. — Croix de la Lavra. La Vierge.



FIG. 7. — Croix de la Lavra.
L'Archange Michel.



FIG. 8. — Croix de la Lavra.
L'Archange Gabriel.



FIG. 9. — Croix de la Lavra.
Saint Paul.



FIG. 10. — Croix de la Lavra.
Saint Grégoire de Naziance.

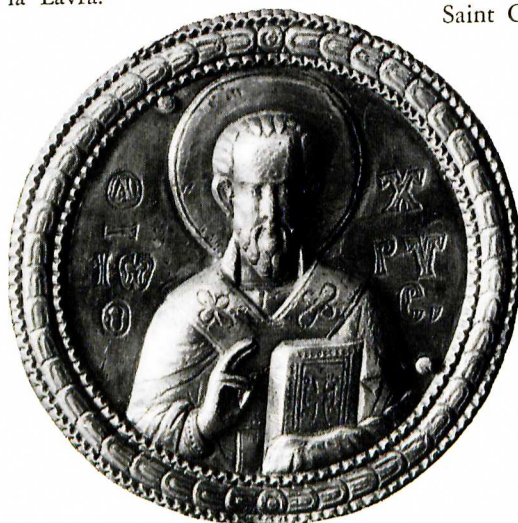


FIG. 11. — Croix de la Lavra.
Saint Jean Chrysostôme.

Grégoire de Nazianze, dit le Théologien, Α(γ)ιος Γρηγόριος Ο Θεολογος, est revêtu de vêtements sacerdotaux ; il bénit et porte un livre sur sa main gauche recouverte de l'extrémité de l'omophorion (fig. 10). Au bas de la croix, saint Jean Chrysostôme. Même geste, même livre et même costume (fig. 11). On notera seulement que sur le premier relief, les croix de l'omophorion sont à branches rectangulaires, tandis que la croix gravée sur la reliure du livre a des branches arrondies aux extrémités, et inversement, le second relief présente des croix aux extrémités arrondies sur l'omophorion et rectangulaires sur la reliure. Ce détail donne une idée du soin avec lequel sont traitées ces figurations.

Les rebords de la croix et du manche de celle-ci sont tapissés d'un ornement (fig. 3) qui, uniformément, figure des fleurons enfermés dans des révolutions d'une double tige végétale garnie de crochets. Un autre ornement fait de motifs végétaux plus abstraits occupe l'avert et le revers du manche de la croix, ainsi que le rebord de celle-ci, dans toutes ses parties (rincaux avec palmettes).

Huit petites croix, postérieures à la grande croix, sont suspendues à des anneaux aménagés le long du rebord des branches latérales de celle-ci. Il me paraît probable que, primitivement, des perles ou des pierres de couleurs occupaient la place de ces petites croix.

Cette description ne serait pas complète sans un essai de caractériser la facture et le style des reliefs qui décorent la croix. Il convient d'y relever l'ampleur des formes, que ce soit dans les visages et les mains, ou dans les draperies. Les visages imberbes, ceux des anges et de la Vierge, sont particulièrement caractéristiques à cet égard, mais les têtes de saint Jean-Baptiste et des deux Pères de l'Église n'offrent pas davantage de ces visages émâciés par le jeûne et l'ascèse qui sont si fréquents dans l'art byzantin médiéval. A cet idéal de formes pleines et belles, d'un corps bien bâti et sain, correspond une facture plastique très ferme. Techniquement, les reliefs de la croix supposent une grande habileté des praticiens, qui par ailleurs ont su équilibrer harmonieusement les masses et interpréter les volumes par des procédés proprement plastiques.

Ces traits de style et de facture, ainsi que les données épigraphiques (forme des lettres et absence d'accents) parlent en faveur d'une date relativement reculée. Sans trop préciser, en l'absence d'œuvres datées entièrement semblables, je proposerais la deuxième moitié du x^e, ou à la rigueur le commencement du xi^e siècle. Quelques-unes des têtes sur les reliefs de la croix suggèrent des rapprochements que voici. Les têtes des deux archanges, leur visage et leur coiffure font penser à la tête en relief au repoussé d'une icône célèbre en or, avec émaux, de l'archange Michel, au Trésor de Saint-Marc⁶. Le visage du Christ, son expression, la façon de traiter la chevelure et la barbe, se retrouvent sur un relief en ivoire attribué au x^e siècle, à la Bodléienne d'Oxford, qui figure également le Christ (fig. 14). On remarquera aussi la largeur des visages et la symétrie très accusée des têtes des apôtres et des évêques, aux coiffures et aux barbes schématisées, mais assez souples. Elles annoncent les images peintes du xi^e siècle, mais se distinguent des visages sculptées (ivoires) de la même époque, plus nerveux et moins massifs. Les sculptures de la croix de la Lavra sont d'un style plus monumental et en même temps plus fidèle à l'esthétique classique⁸.

6. Souvent reproduit. En attendant la parution, imminente, du nouveau Catalogue du Trésor de Saint-Marc, v. T. RICE et M. HIRMER, *l.c.*, pl. XV.

7. GOLDSCHMIDT et WEITZMANN, *l.c.*, fig. 62. T. RICE et M. HIRMER, *l.c.*, fig. 107.

8. Il ne s'agit cependant que de nuances et on constate une parenté de style indéniable sur les reliefs de plusieurs des plus beaux ivoires du x^e siècle, surtout de la deuxième moitié de ce siècle : GOLDSCHMIDT et WEITZMANN, *l.c.*, fig. 33, 34, 38. T. RICE et M. HIRMER, *l.c.*, 96-107.

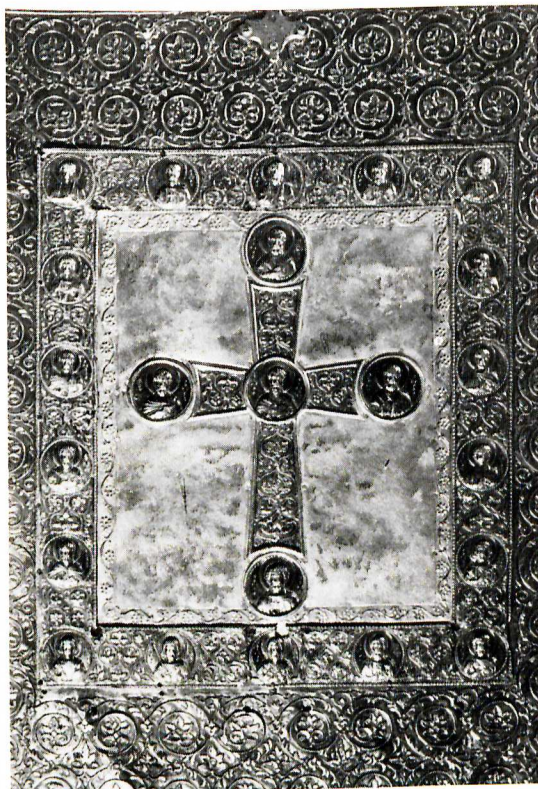


FIG. 12. — Venise. Trésor de Saint-Marc.
Revers d'une icône.

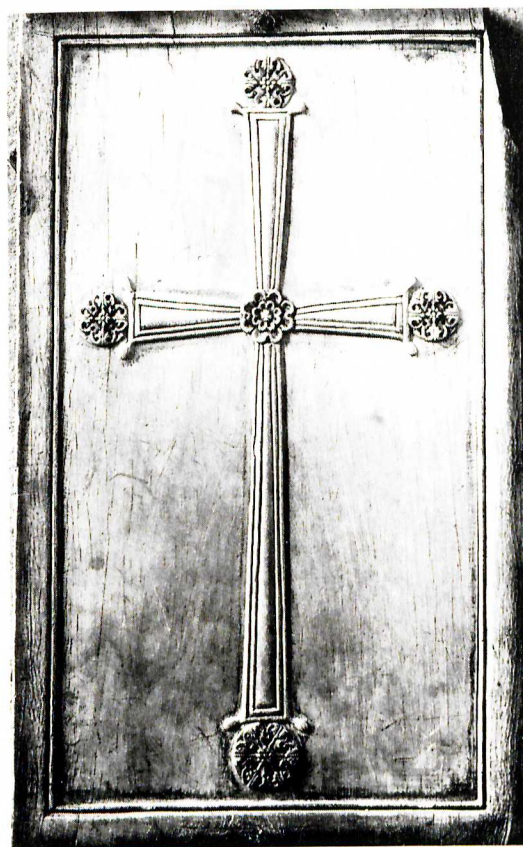


FIG. 13. — Rome. Palazzo Venezia.
Revers d'un triptyque en ivoire.

Le même Trésor de la Lavra comprend deux autres pièces d'orfèvrerie de la même qualité supérieure, et qui sont probablement contemporaines de la croix⁹. C'est une staurothèque garnie de filigranes, cabochons, émaux et reliefs, et une couverture (le plat antérieur) d'un Évangile, avec un décor semblable. Ces deux objets, tout comme la croix, ont été attribués à l'empereur Nicéphore Phocas, mais il ne s'agit que d'une tradition orale qu'aucune inscription ni aucun document écrit ne sont venus confirmer jusqu'ici.

Sans décrire la staurothèque (fig. 15-17) et la couverture d'Évangile (fig. 18, 19), qui mériteraient une étude monographique, relevons y seulement¹⁰ le style des reliefs au repoussé, qui s'apparente beaucoup à celui des reliefs de la croix. C'est le cas notamment de plusieurs

9. KONDAKOV, *loc. cit.*, pp. 204-207, pl. XXIV-XXVI. La couverture de l'Évangile de la Lavra n'est pas reproduite par K. WEITZMANN, dans l'article du *Seminarium Kondakovianum*, VIII, 1936, consacré aux miniatures du même Évangile.

10. Nos photographies (fig. 16 et 17) permettent d'identifier les saints qui ont été représentés, en relief au repoussé, sur les couvercles des petits reliquaires

secondaires installés autour du bois de la sainte croix : Syméon le Stylite, Marcien et Martyrios, Nicétas (en pied), Kalinnikos (sous un arc et au-dessus de l'image schématique d'un coffret qui remplace les images des Quarante martyrs de Sébaste). J'y lis, au-dessus du coffret sur lequel on a représenté 40 couronnes et un peu moins de 40 flammèches (?) : (MARTYPEC) CAPAKONTA EN...



FIG. 14. — Oxford. Bibliothèque Bodléienne. Détail d'un ivoire.

bustes de martyrs et de saint Syméon le Stylite qui décorent les diverses boîtes-reliquaires réunies autour de la croix de la staurothèque. La façon de sculpter les visages aux joues pleines, les cheveux, les draperies aux plis amples et nobles, rejoignent la manière observée sur les reliefs de la croix. Cette parenté nous invite à rapprocher les dates de confection de la croix et de cette staurothèque, et c'est pourquoi il nous importe de relever les proportions allongées du seul personnage représenté debout (et pas en buste) sur la staurothèque. Il est vrai que ce personnage devait remplir une plaquette particulièrement longue et étroite. Ces propor-

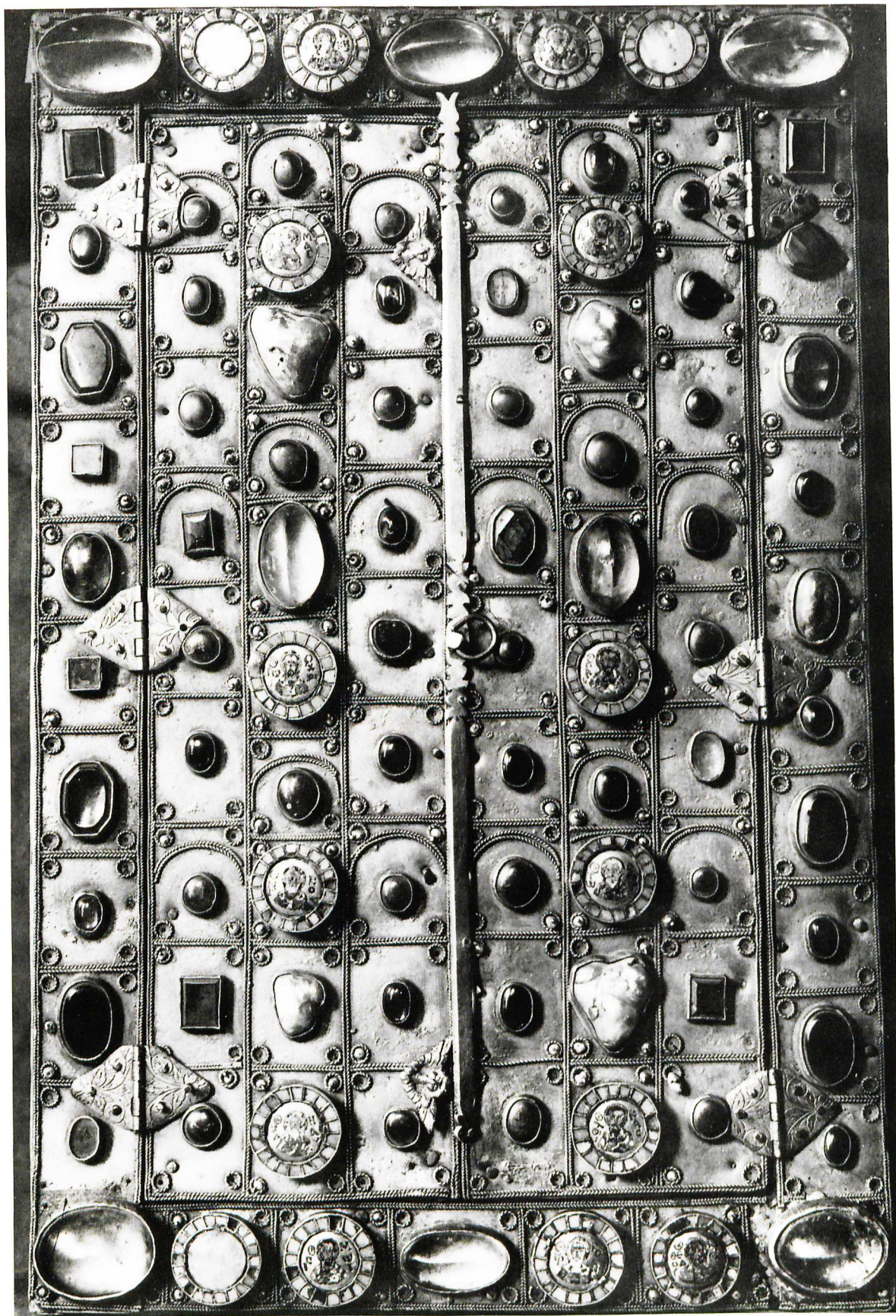


FIG. 15. — Mont-Athos. Lavra. Reliquaire en triptyque, fermé.

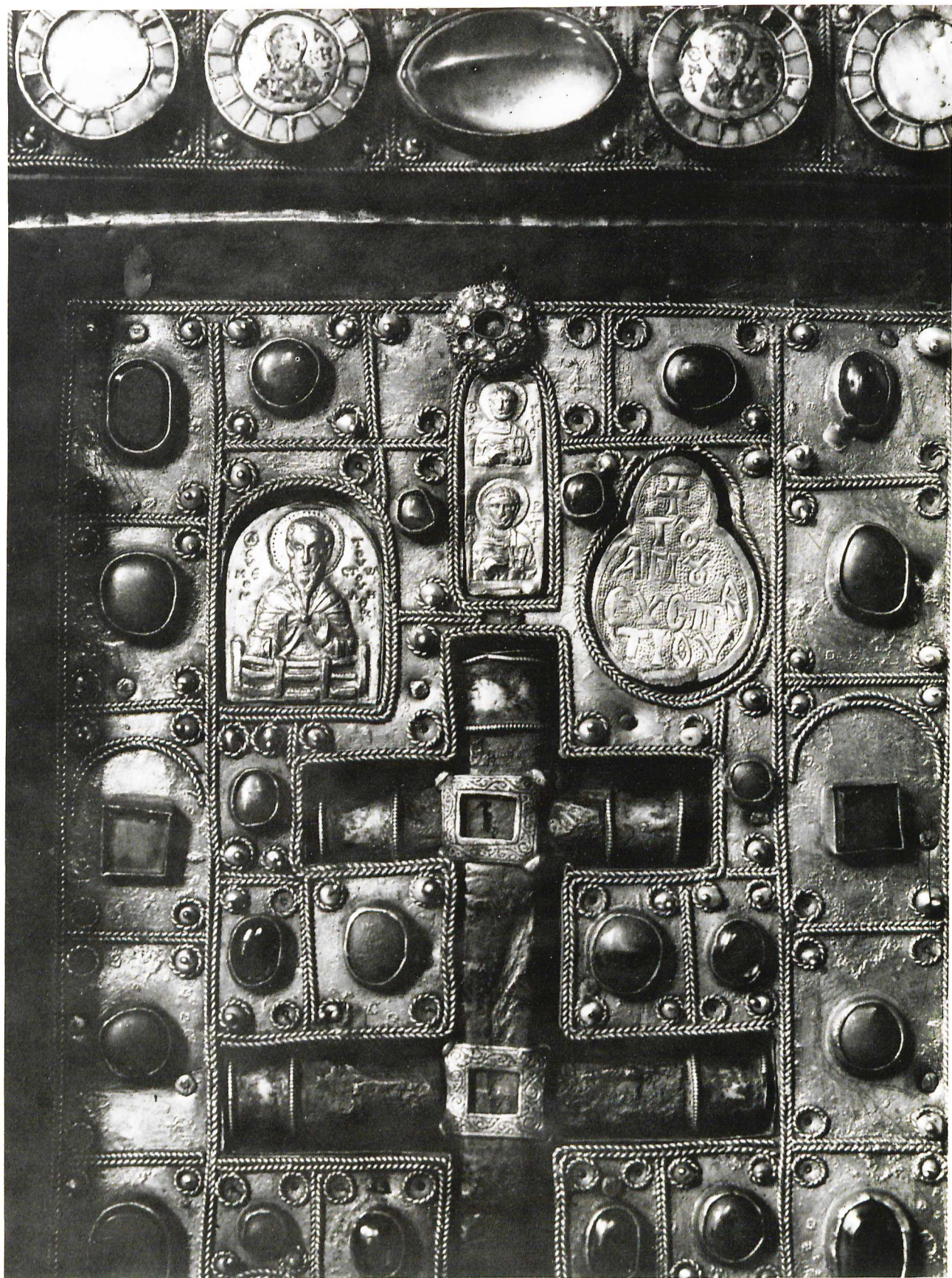


FIG. 16. — Mont-Athos. Lavra. Reliquaire en triptyque, ouvert (détail).

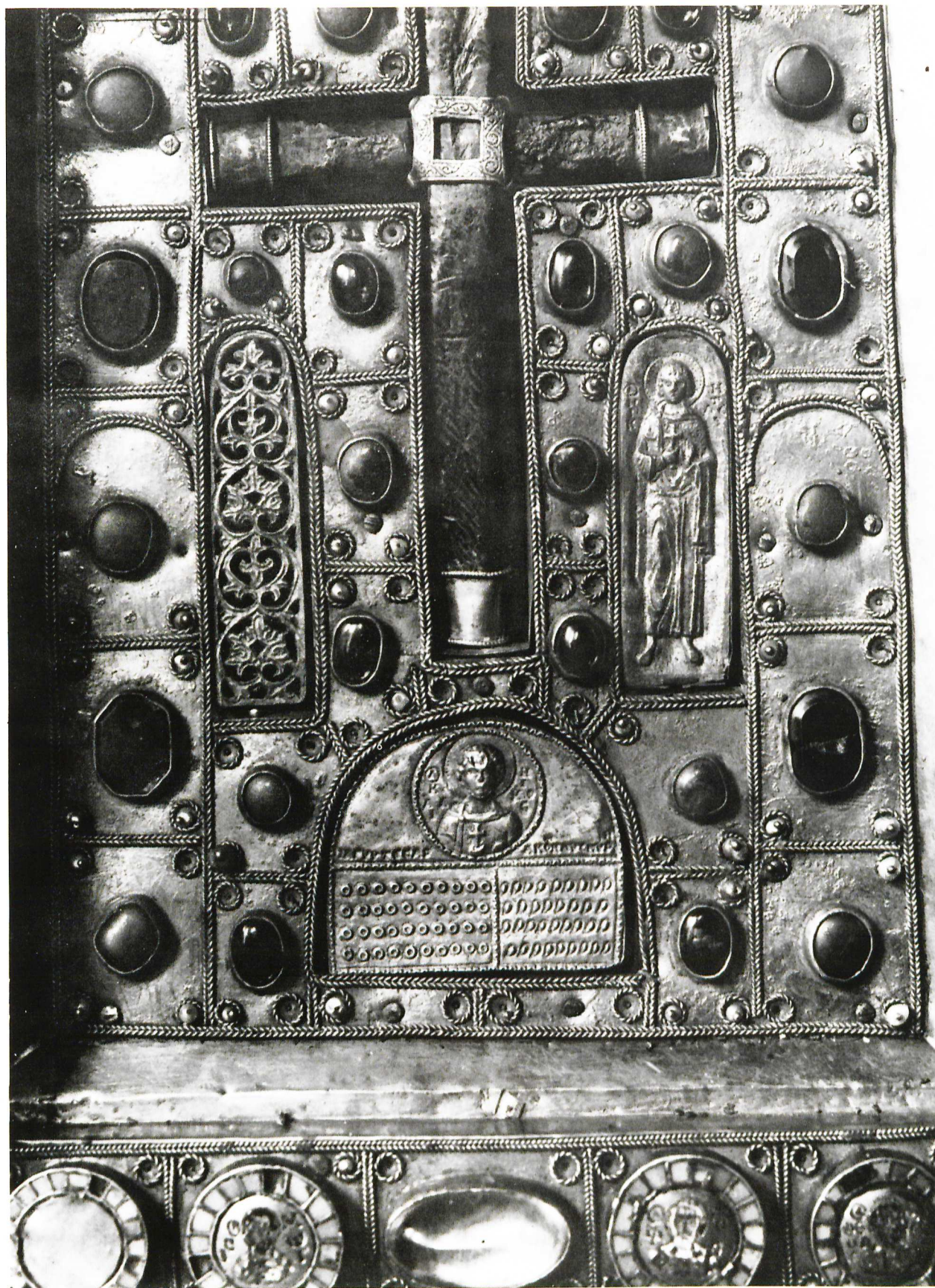


FIG. 17. — Mont-Athos. Lavra. Reliquaire en triptyque, ouvert (détail).

tions allongées parleraient-elles en faveur d'une date postérieure au x^e siècle ? La question s'était posée déjà à propos du célèbre ivoire du Cabinet des Médailles de Paris, qui figure le Christ bénissant un couple impérial aux noms de Romain et Eudocie¹¹ : fallait-il voir dans ces personnages aux proportions allongées, des souverains du milieu du x^e ou du milieu du xi^e siècle (les deux noms n'interdisent pas cette hésitation) ? Pour ma part, j'ai toujours admis qu'il s'agissait bien d'une sculpture du x^e siècle, et c'est pourquoi je l'admettrais aussi pour la staurothèque de la Lavra et son relief au repoussé aux proportions allongées.

Enfin, la même date devra être retenue pour le plat antérieur de la couverture d'Évangile : tout l'aménagement décoratif de ce plat, les motifs et les techniques qu'on y observe rejoignent ceux et celles de la staurothèque. Mais à ce décor s'ajoute un grand relief au repoussé (en argent doré) du Christ debout et de face, bénissant et portant un Évangile ouvert. Il se tient sur un marche-pied émaillé et garni de cabochons. Un arc décoré d'une tresse, qui repose sur deux colonnes torsées, encadre la figure du Christ. La tête de Jésus, d'une noblesse classique, ressemble beaucoup à celle du Christ sur la croix de la Lavra et celle de l'ivoire de la Bodléienne que nous avons rappelés plus haut (fig. 14). Les trois têtes sont apparentées et conformes au style du x^e siècle. Les plis du vêtement de Jésus le sont également : le tissu tombe en plis rythmés et qui se déploient librement sans trop serrer le corps que le tissu enveloppe. Le plus beau morceau de cette draperie classique est celui qui tombe de l'épaule et descend jusqu'à la hauteur du genou, sous le livre. A noter les ornements fins sur le *clavus* et la manchette, ainsi que de légères maladresses pour représenter l'espace là où les pieds de Jésus touchent au sol. L'émail aux petites fleurs qui tapisse le tabouret s'apparente à ceux de l'icône célèbre de l'archange Michel debout, au Trésor de Saint-Marc (fig. 20)¹². Tout compte fait, on aurait des arguments en nombre suffisant, pour supposer que l'Évangile dont on vient d'observer la couverture (le plat postérieur est d'une époque plus avancée ; il a dû remplacer un décor qui faisait pendant au Christ sous l'arc du plat antérieur, et représenter de la même façon une Vierge debout sous un arc), la staurothèque et la croix ont fait l'objet d'une même offrande à la Lavra. Cette offrande d'objets d'excellente qualité et essentiels pour la célébration du culte, qui, d'après leur style, pourrait remonter à la deuxième moitié du x^e siècle, a bien des chances d'appartenir à ce don du souverain qui, à la Lavra même, est considéré comme son fondateur, Nicéphore Phocas. Autrement dit, tout ce groupe d'objets, la croix en tête, pourrait remonter aux années 963-969.

*
* *

Une étude récente de Kurt Weitzmann¹³ nous invite à faire un rapprochement entre le choix de personnages figurés sur la croix de la Lavra et les images qu'on trace sur les murs d'une église byzantine, au Moyen Âge. Cette étude avait pour objet une croix en bronze, du vi^e siècle, qui actuellement est au réfectoire du couvent Sainte-Catherine au Mont-Sinaï. Deux images très particulières y sont gravées symétriquement (le reste de la surface étant occupé par une longue inscription votive accompagnée d'une reproduction des versets 16 à 18

11. Souvent reproduit, par exemple, T. RICE et M. HIRMER, *l.c.*, fig. 97.

12. Bonne reproduction en couleur : MURARO et GRABAR, *Les trésors de Venise* (Skira). Genève, 1963, p. 73.

13. K. WEITZMANN et I. ŠEVČENKO, *The Moses Cross at Sinai*, dans *Dumbarton Oaks Papers* XVII, 1963,

pp. 385-398, fig. 1 à 4. Nous ne nous occuperons pas ici d'autres croix byzantines ou para-byzantines qui supportent des images d'événements évangéliques et d'autres scènes de caractère religieux. La plus ancienne de ces croix est la croix émaillée du ix^e siècle, provenant du Sancta Sanctorum du Latran ; une autre, du xi^e-xii^e siècle, est à Dumbarton Oaks (fragments).

du chapitre 19 de l'Exode), l'une montre Moïse se déchaussant devant le Buisson Ardent, et l'autre, le même Moïse recevant les Tables de la Loi. Les deux épisodes ont eu pour théâtre le mont Sinaï, mais il est plus important de faire observer, après K. Weitzmann, que ces mêmes sujets décorent symétriquement (comme sur la croix) le mur de fond du chevet de l'église Sainte-Catherine, et que la croix qui les reproduit avait bien des chances d'avoir servi primitivement de croix d'autel, dans cette église. Elle y avait rempli, dans ce cas, les mêmes fonctions que, à la Lavra, la croix que nous étudions.

Or, nous croyons pouvoir reconnaître, sur cette croix aussi, les images qui correspondent au cycle des décorations du chœur d'une église byzantine de l'époque. D'une part, la Déésis (complétée par deux archanges) qui nous est attestée dans le chœur des cathédrales Sainte-Sophie d'Ohrid¹⁴ et de Kiev¹⁵ — deux églises majeures de la première moitié du XI^e siècle, et qui reflètent l'art de la capitale byzantine. Placée juste au-dessus de l'abside, la Déésis y est dans l'axe de l'église, à une place centrale qui convient parfaitement à ce sujet central. Il s'agit bien, on le sait, d'une évocation du Jugement Dernier, c'est-à-dire de l'un des grands thèmes des prières de la messe. A l'importance de ce thème, pour la décoration du chœur, correspond l'usage de lui réserver la place principale sur les iconostases¹⁶ et les parois légères qui les avaient précédés depuis le VI^e siècle (premier exemple attesté, à Sainte-Sophie, du temps de Justinien)¹⁷.

Au revers de la croix de la Lavra — on l'a vu — figurent la Vierge sans Enfant, les mains dressées en signe d'adoration, deux apôtres et deux saints évêques, Pères de l'Église. Tandis que les images de l'avvers évoquent le Jugement Dernier, celles du revers rappellent l'Incarnation et le Salut que l'Église et les sacrements procurent au fidèle. La Vierge Orante et les évêques, Jean Chrysostôme et Grégoire le Théologien, à côté d'autres, apparaissent dans la conque de l'abside et sur les murs du chœur dans bien des églises byzantines (les plus anciens exemples, à Ohrid et à Kiev¹⁸), et on les retrouve sur une miniature de la même époque qui évoque les peintures d'un chœur d'église¹⁹, ou encore, en ce qui concerne la Vierge et les apôtres, sur la grande *Pala d'Oro* de Saint-Marc²⁰ — deux œuvres qui s'inspirent sûrement des iconostases ou des peintures du chœur d'une église. A la *Pala d'Oro*, où l'on n'a pas eu à économiser la place, on voit tous les apôtres (ainsi que douze prophètes). Bref, les médaillons de la croix de la Lavra évoquent bien, en abrégé, quelques-uns des éléments essentiels du décor du chœur d'une église byzantine du Moyen Âge. Rappelons à ce propos les croix et staurothèques qui, depuis le VI^e siècle probablement, représentent également certaines scènes néotestamentaires de caractère théophanique, comme la Transfiguration et l'Ascension²¹, les mêmes qu'on retrouve parmi les peintures du chœur des églises (conque, voire façade de l'abside, voûte ou coupole du chevet)²².

¹⁴ P. MILJKOVIĆ-PEPEK, dans *Recueil des travaux publiés par le Musée Archéologique de Skopje* I, 3, 1955, pp. 55-56, fig. 13. La peinture réunit les trois figures habituelles de la Déésis flanquées de deux anges en prière. Tous les personnages sont représentés en buste.

¹⁵ V. N. LAZAREV, *Mosaïques de Sainte-Sophie de Kiev* (en russe). Moscou, 1960, pl. 23-25.

¹⁶ Exemples dans G. SOTIRIOU, *Εἰκόνας τῆς Μονῆς Σίνα*. Athènes, 1956, fig. 95, 96, 106, 111, 113, 115.

¹⁷ S. XYDIS, *The chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia*, dans *The Art Bulletin*, Mars 1947, pp. 10-11.

¹⁸ MILJKOVIĆ-PEPEK, *l.c.*, p. 38 et suiv., nombreuses reproductions (malheureusement techniquement insuffisantes). LAZAREV, *l.c.*, pl. 27, 48-59.

¹⁹ A. GRABAR, dans *Dumbarton Oaks Papers* VIII, 1954, p. 165 et fig. 1 en face de la page 166.

²⁰ *Il Tesoro di San Marco. La Pala d'Oro*. Florence, 1965, pl. IV.

²¹ A. GRABAR, *Martyrium*. Album. Paris, 1943, pl. LXII, 4-8.

²² Aux VI^e-VIII^e siècles, Transfiguration, dans et au-dessus de l'abside, ou encore sur la façade du chevet : Mont-Sinaï, Sainte-Catherine ; Ravenne, Saint-Apollinaire in Classe ; Rome, Saints-Nérée-et-Achille, et Saint-Zenon chapelle à Sainte-Praxède ; Parenzo. Ascension. Au Moyen Âge, à Sainte-Sophie d'Ohrid (MILJKOVIĆ-PEPEK, *l.c.*, schéma I, pl. XII-XIII), à Boïana (A. GRABAR, *L'église de Boïana*. Sofia, 1924, pl. VIII).

La croix de l'Athos, malgré sa date plus avancée, témoigne dans le même sens que la croix du Sinaï : les croix processionnelles qui normalement se dressaient derrière la table de l'autel, pouvaient porter sur elles un reflet iconographique de leur emplacement. Comme les images qui décoraient les iconostases et les murs du chœur, elles ramenaient la pensée à l'objet des prières chantées et aux sacrements célébrés dans le chevet de l'église. Lorsqu'on les portait, en tête des processions, elles remplaçaient en quelque sorte un autel portatif²³.

*
**

La longue inscription au revers de la croix de la Lavra (fig. 2) nous invite à proposer quelques autres rapprochements. Les deux versets du Psaume 43 (44) qu'on y lit expriment la conviction que la croix, ainsi que l'invocation du nom du Seigneur, assurent la victoire. Sinon ce texte biblique exactement, d'autres citations de l'Écriture, ainsi que des inscriptions spécialement composées pour être gravées sur des croix byzantines, sont souvent d'un contenu semblable²⁴. Elles proclament la puissance invincible de la croix, ce qui, depuis le IV^e siècle et même avant, faisait l'objet d'une croyance générale. A Byzance, le gouvernement impérial considérait toujours la croix comme l'arme la plus efficace pour la défense de l'Empire²⁵.

23. De nombreuses croix pectorales (*enkolpia*), en or, argent et bronze sont souvent garnies de figurations iconographiques, et l'usage de charger ainsi une croix de représentations diverses remonte au VI^e siècle au plus tard. Nous venons de rappeler la présence de certaines scènes évangéliques ; mais si celles-ci sont rares, la Vierge orante ou l'Enfant devant elle ou dans ses bras, certains saints (Étienne, Georges, etc.) et les quatre évangélistes autour de la Théotokos, sont très fréquents. En revanche, les Pères de l'Église auteurs des liturgies byzantines n'y apparaissent pas, et cela confirme le caractère spécifique du choix d'images, sur la croix de la Lavra. Exemples de croix de ce genre (le même type de croix — lorsqu'il s'agit d'objets en bronze — qui comprend deux éléments cruciformes entre lesquels on pouvait soit insérer un fragment de relique soit faire passer les chaînettes d'un encensoir, pouvait servir tantôt d'*enkolpion* et tantôt d'élément d'encensoir ; les auteurs modernes ne distinguent pas toujours la fonction initiale de ces croix ; il va de soi que les croix en métal précieux sont des *enkolpia*) : N. P. KONDAKOV, *Iconographie de la Vierge* (en russe) I. Péetrograd, 1914, p. 258 et suiv., fig. 162-176. Kr. MIATEV, *Croix palestiniennes en Bulgarie* (en bulgare), dans *Godišnik* (Annuaire) du Musée National de Sofia pour 1921. Sofia, 1922, p. 51 et suiv. avec nombreuses figures. V. aussi O. M. DALTON, *Early christian Antiquities* (au British Museum). Londres, 1901, p. 112 et suiv. DE ROSSI, *Bullettino*, 1888-1889, p. 154 et suiv., p. XI. O. WOLFF, *Altchristliche Werke* (Catalogue du Kaiser-Friedrich Museum), pl. XLV, LV, LVI. F. VOLBACH et O. WOLFF, *Mittelalterliche Bildwerke* (autre Catalogue du même Musée), pl. X. CABROL, *Dict.*, s.v. « croix et crucifix », col. 3104 et suiv. GRABAR, *Martyrium* II, pp. 51-52. Nouvelles découvertes : *Archæologia* (Sofia), V, 3, 1963, pp. 29-30 ; nouveaux exemples, rapprochements et un essai d'expliquer la présence de divers saints personnages, sur ces croix : H. BUSCHHAUSEN, dans *Jahrbuch d. öster. byz. Gesellschaft* XVI, 1967, pp. 281-296. On tend souvent à attribuer les croix en bronze de cette catégorie à la Palestine, pays auquel on doit peut-être la création des plus anciens exemples de ces croix. Mais il n'est pas douteux qu'on en fabri-

quait dans plus d'un des pays riverains de la Méditerranée orientale. C'est là qu'on les trouve surtout, depuis la Palestine et l'Égypte jusque dans les Balkans, le Caucase et la Crimée. Mais il y en a eu aussi qui — probablement importées d'Orient — ont été trouvées en pays latins. Quant aux croix du même genre, mais en or ou en argent, avec des figurations iconographiques sculptées ou niellées, on les doit sûrement à des ateliers des grandes villes byzantines, et surtout à Constantinople. Exemple, à Dumbarton Oaks (*Handbook* 1967, n^o (avec fig.) 179, 217, 218), à l'Ermitage (BANK, *l.c.*, fig. 180), au Musée de Tbilisi (AMIRANASHVILI, *l.c.*, pl. 130-131). Cette dernière croix, garnie d'ornements émaillés et de figures sculptées en or, est la plus belle de toutes, et probablement la plus ancienne parmi les exemples du Moyen Âge. M. Amiranašvili l'attribue au IX^e siècle. Mais en rapprochant le témoignage des rosettes émaillées et des figures en relief (belle facture plastique, proportions allongées, corps déhanché du crucifié), je préfère attribuer la croix à la deuxième moitié du X^e siècle. En Géorgie, on conserve un certain nombre de croix de bronze de dimensions voisines de celles de la croix de la Lavra et de date rapprochée, qui sont décorées de figurations iconographiques semblables, mais généralement plus rudimentaires : AMIRANASHVILI, *l.c.*, pl. 127-129. Ce sont des pièces d'inspiration byzantine, mais de travail géorgien (X^e-XI^e siècle). Dépouillées de motifs circulaires aux extrémités des branches et d'une silhouette plus échancrée, ces croix ne se laissent pas confondre avec celles des Byzantins, y compris la croix de la Lavra.

24. P. MAAS, dans *Byz. Zeit.* XXII, 1912, pp. 41-42. A. FROLOW, dans *Revue des études slaves* XXI, 1944, p. 103 et suiv.

25. J. GAGÉ, Σταυρὸς νικητοῦς, *La victoire impériale dans l'Empire chrétien*, dans *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*. Strasbourg, 1933, pp. 370-400. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*. Paris, 1936, p. 31 et suiv., 239-243 ; *Iconoclisme byzantin*. Paris, 1957, v. Index s.v. « croix ». J. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik der Theodosianischen Zeit*, 1938, p. 136 et suiv. C. CECHELLI, *Il trionfo della croce*. Rome, 1954. — Dans un lectionnaire qui semble avoir appartenu à

Mais à l'intérieur de cette tradition qui dura des siècles, on relève des épisodes plus marquants, et c'est le cas notamment du renouveau de certains thèmes constantiniens relatifs à la Croix à l'époque même de la croix de la Lavra. Cette croix est contemporaine de ce qu'on appelle la « Renaissance des Macédoniens », c'est-à-dire d'une époque particulièrement favorable à des retours à des modèles anciens. On pense évidemment au domaine de l'art, mais il n'était pas le seul à être atteint par les tentatives de retours en arrière. Et à côté de bien d'autres initiatives de cette espèce, on se trouve en présence d'un intérêt accru pour les symboles de l'Empire chrétien qui se réclamaient de la tradition constantinienne. La croix triomphale y tenait la première place, accompagnée de certaines figurations qui lui ont été associées, dès une haute époque. Expliquer la croix de la Lavra, c'est en bonne partie relever sur cette œuvre du x^e siècle des traits qui avaient leurs antécédents dans l'art de la fin de l'Antiquité. Et comme il s'agit d'une symbolique triomphale dont le renouveau faisait écho à la reprise des guerres offensives de l'Empire, ce retour aux thèmes anciens est à rapprocher d'autres reflets de ces guerres victorieuses, qu'on observe dans des domaines voisins.

C'est en 944 que les armées victorieuses de Romain I^{er} Lécapène ont permis aux Byzantins de s'emparer, dans Edesse conquise sur les Arabes, de la fameuse « Sainte Face » du Christ. La relique associée à la mémoire du roi Abgar fut transportée à Constantinople, et son transfert a été assimilé à une marche triomphale, à travers l'Empire, de son souverain céleste. C'est au Grand Palais que cette image miraculeuse fut déposée à son arrivée dans la capitale, et depuis lors ses répliques furent répandues à travers le monde chrétien²⁶. D'autres victoires impériales, légèrement postérieures, trouvent des reflets dans les arts ou sont associées à ces triomphes. Ainsi, Jean I^{er} Tzimiscès céda son char triomphal à une icône de la Vierge avec l'Enfant enlevée aux Bulgares, lors de son entrée solennelle à Constantinople, à la suite de ses campagnes victorieuses contre les Bulgares et les Russes (971)²⁷ : « libérée » comme le Mandylion d'Edesse, l'icône a été fêtée comme symbole de la victoire chrétienne de Byzance. Les deux images sont chargées des mêmes fonctions que la croix (sans que celle-ci soit oubliée pour autant). Enfin, selon une hypothèse de M. Mayer Shapiro que je crois très pertinente²⁸, ce sont les victoires retentissantes de Nicéphore Phocas et de Jean I^{er} Tzimiscès en Palestine qui ont dû amener la commande d'un manuscrit enluminé unique en son genre, le rouleau de la Bibliothèque Vaticane qui offre une bande d'images relatant les guerres victorieuses de Josué en Terre Sainte. Cette frise d'images rappelle manifestement les frises sculptées des colonnes triomphales de Constantinople, où par ailleurs on ne semble pas avoir confectionné, au Moyen Âge, d'autres rouleaux illustrés du même type (rouleau où le texte et éventuellement les images sont axés transversalement, et non pas dans le sens de la longueur, comme sur les rouleaux liturgiques du Moyen Âge). En évoquant la main-mise de Josué sur la Terre Sainte, on aurait voulu y imaginer l'antétype des campagnes de Nicéphore Phocas

Basile I^{er} (Naples, Bibl. Nat. suppl. grec 12), on voit une croix de la même forme que celle de la Lavra. Sur cette croix une inscription (verticale et horizontale) exprime le recours à la force victorieuse de celle-ci d'une façon particulière : ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΚΡΑΤΟΣ « pouvoir de Basile », K. WEITZMANN, *Ein Kaiserliches Lektionar einer byzantinischen Hofschule*, dans *Festschrift Karl M. Swoboda*, 1959, pp. 317-318, fig. 75. Cette même idée a été exprimée par des mosaïques du palais de Kenourgion élevé et décoré par le même empereur : GRABAR, *L'empereur*, p. 36. Const. Porphyre, *Vita Basilii*, dans MIGNE, P.G. 109, col. 349-350.

26. E. VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder*. Leipzig, 1899, II, pp. 38** et suiv., 127** et suiv. : reproduit tous les textes importants relatifs à ce transfert triomphal. En 968, Nicéphore Phocas se saisit, à Emèse en Syrie, de la réplique de la Sainte Face d'Edesse, dite « la Sainte-Brique », et la fait également transporter dans la capitale. Sur l'ensemble des guerres victorieuses des Byzantins, au x^e siècle, OSTROGORSKI, *Geschichte des byzantinischen Staates*, pp. 217, 235 et suiv.

27. Léon le Diacre, éd. Bonn, p. 158.

28. MEYER SHAPIRO, *The Place of the Joshua Roll in Byzantine History*, dans *Gazette des Beaux Arts*, Mars 1949, pp. 161-226.



FIG. 18. — Mont-Athos. Lavra. Couverture d'Évangile.



FIG. 19. — Lavra. Couverture d'Évangile (détail).

qui, à un moment donné, pouvait laisser espérer une reconquête chrétienne de la Palestine. Cette façon de se servir du passé, pour flatter le souverain régnant et expliquer l'actualité, est tout à fait conforme à l'esprit byzantin, et répond aussi au goût des retours au passé sous tous ses aspects, qui appartient à la « renaissance » du x^e siècle.

C'est à côté de ces appels à l'art à propos des victoires impériales qu'il faut placer d'autres initiatives du même genre, mais qui cette fois concernent le thème de la croix triomphale associé à la tradition constantinienne.

Rappelons, pour commencer, que c'est aux règnes des grands empereurs-chefs des armées du x^e siècle que remonte une catégorie de médailles qu'on appelait les « constantina »²⁹. C'étaient des amulettes qu'on portait attachées au cou et sur lesquelles il y avait une image de l'empereur Constantin et de sainte Hélène, avec la croix. Quel que soit l'usage particulier qu'on faisait de ces pièces, leur apparition et leur succès ont la valeur d'un autre témoignage sur la popularité, à cette époque, des thèmes triomphaux anciens.

Selon un texte dit des *Patria* (recueil d'écrits relatifs aux monuments de Constantinople), qui pourrait remonter à la fin du ix^e siècle, c'est-à-dire à l'époque immédiatement antérieure aux pièces que nous allons examiner maintenant, on voyait sur le *Milion* (édifice qui se dressait au cœur de la capitale) un groupe sculpté qui représentait une croix que tenaient ensemble Constantin et Hélène et « au milieu de la croix » (μέσον δὲ τοῦ σταυροῦ ἡ τύχη τῆς πόλεως), la Tyché ou Fortune de Constantinople. On ignore la date à laquelle ce groupe avait été sculpté et la façon dont la Tyché y était représentée³⁰, mais la présence du groupe semble donc attestée pour la fin du ix^e siècle. La signification symbolique de cette œuvre placée au cœur de la capitale de l'Empire est évidente : elle montrait l'étendard de l'État chrétien qu'était la croix, l'empereur et l'impératrice qui en étaient les promoteurs et finalement le symbole de la cité fondée par le même souverain. On connaît le succès qu'un groupe du même genre réunissant Constantin et Hélène autour de la croix allait avoir dans l'art byzantin, à partir, précisément, de la « renaissance » des Macédoniens : la série des exemples commence au xi^e siècle³¹. Mais nous savons depuis peu qu'une version iconographique un peu différente de cette image (Constantin et Hélène en bustes ; ils ne tiennent pas la croix, mais déjà celle-ci se dresse entre eux) avait été créée dès le iv^e-v^e siècle³², et qu'elle était déjà très courante à cette haute époque. En effet, on la voit reproduite sur deux petits reliquaires bon marché de cette époque, trouvés dans deux provinces différentes et éloignées l'une de l'autre. Fixées sur des reliquaires, ces images faisaient partie du cycle de figurations qui avaient pour thème commun la puissance divine. Ici cette puissance émanait principalement de la croix qui se dressait entre Constantin et Hélène, mais le mot *omonoïa*, « concorde », qui accompagne ce groupe iconographique lui donne un sens plus précis : le triomphe par la croix apporte

29. V. LAURENT, dans *Cronica Numismatica și Arheologica*, n° 119-120. Bucarest, 1940. A. GRABAR, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 6, 1951, pp. 30-31.

30. *Patria*, II, éd. Preger, § 29, p. 166. GRABAR, *L'empereur*, p. 38.

31. SCHULTZ et BARNESLEY, *The Monastery of Saint Luke in Phocis*. Londres, 1901, pl. 36.

32. M. GOUGH, dans *Byzantinoslavica*, 19, 1958, pp. 244-250. GRABAR, dans *Cahiers archéologiques* XIII, 1962, pp. 51-59, fig. 1, XIV, 1964, pp. 59-65, fig. 3. Les bustes d'un homme et d'une femme, de part et d'autre d'une croix, se voient sur une bague de mariage attribuée au vii^e siècle et à Constantinople, dans la

collection de Dumbarton Oaks (*Handbook*, 1967, n° 157, p. 45 et fig.). Au-dessus de l'image, on lit « la grâce de Dieu » (θεοῦ χάρις) et au-dessous, « concorde » (ὁμόνοια), comme sur les reliquaires du v^e siècle. Il s'agit manifestement de deux « homonymes » iconographiques qui évoquent deux sortes de « concordes » différentes, mais les deux assurées par la croix, c'est-à-dire par l'œuvre du Christ : la concorde-paix entre les hommes sur terre et la bonne entente entre les époux. — Sur les deux reliquaires ci-dessus, voir aussi H. BUSCHHAUSEN et Heide LENZEN, dans *Jahrbuch der öster. byz. Gesellschaft* XI/XII, 1962-1963, pp. 137-168 et XIV, 1965, pp. 157-206 (avec de longs commentaires et projets de reconstitutions qui ne nous semblent pas s'imposer).

la concorde, c'est-à-dire la paix. Une idée du même genre est exprimée par les images de la croix sur globe que Justinien II tient, sur certaines de ses monnaies (vers 700)³³. On y lit, en effet, le mot *Pax*. Le caractère triomphal de la croix-symbole de puissance n'est pas abandonné, mais interprété d'une façon plus chrétienne.

Tout au début du x^e siècle, l'empereur byzantin Alexandre innova en matière d'iconographie monétaire, quoique son règne ne dura qu'un peu plus d'une seule année (912-913). Sur ses pièces en argent³⁴ (fig. 21 a), il fit représenter un motif que ses graveurs en médailles empruntèrent aux émissions en argent des empereurs iconoclastes³⁵. C'était une croix dressée sur des marches et accompagnée de mots « Jésus-Christ vainc » qui remontaient à la vision de Constantin sur le Pont Milvius. Autrement dit : un autre retour aux thèmes constantiniens. Mais sur les pièces d'Alexandre, cette croix porte, devant l'entrecroisement de ses branches, un médaillon ovale garni d'une effigie en buste du Christ. Cette formule, nouvelle en iconographie monétaire, s'inspirait visiblement du modèle du vi^e siècle auxquels nous viendrons tout à l'heure. Mais disons tout de suite que, reproduite sur des monnaies, la figuration signifiait : image du Christ victorieux par la croix, et naturellement victoire de l'empereur qui a l'avantage de manier cette arme invincible (à cause de la puissance suprême du Christ et de la croix qui a été l'instrument de sa victoire sur la mort). Vingt ans après Alexandre, Romain I^{er} (921-944), dans ses émissions en argent où il apparaît seul ou avec ses collègues les empereurs corégers, reprend le thème renouvelé par Alexandre et reste fidèle à certains détails de l'iconographie de la croix qu'on voit sur les pièces frappées sous cet empereur (longue barre transversale à l'extrémité de chaque branche de la croix³⁶). Mais Romain I^{er} fait représenter, dans le médaillon attaché à la croix, non plus le Christ, comme sur les pièces d'Alexandre, mais son propre portrait (fig. 21 b). Après Romain I^{er}, pendant vingt ans environ, la croix avec médaillon n'est plus représentée sur les monnaies byzantines (fig. 21 c). Mais elle réapparaît sur les émissions des deux empereurs qui furent de grands chefs de guerre : Nicéphore Phocas (963-969)³⁷ (fig. 21 d) et Jean Tzimiscès (969-976)³⁸ (fig. 21 e). C'est la même croix, et seuls quelques détails nouveaux viennent modifier légèrement la formule iconographique de Romain I^{er}. Les branches de la croix y sont barrées par un trait transversal et forment ainsi de petites croix. Cette façon de présenter la croix apparaît d'abord sur les émissions de Constantin VII Porphyrogénète, mais sur des croix dépourvues du médaillon fixé à l'entrecroisement³⁹. A sa place, on y trouve quatre traits rayonnants posés en diagonale — motif de peu d'intérêt, peut-être, mais qu'on retrouve, répété en ronde bosse, sur la croix en or de la staurothèque de Limbourg sur le Lahn⁴⁰, et qu'on devrait peut-être dater — à cause de ce détail — du même règne, soit des années entre 945 et 959.

33. WROTH II, pp. 331 et suiv., 354 et suiv. TOLSTOÏ, VIII, pp. 840 et suiv., 893 et suiv. GRABAR, *Iconoclisme byzantin*. Paris, 1957, fig. 15, 16.

34. N. MUŠMOV, dans *Byzantion* 6, 1938, pp. 99-100. J'ai eu la surprise d'apprendre, par MM. Grierson et Gerasimov (que je remercie de leur aimable concours), que la pièce publiée par Mušmov ne se trouve ni dans la collection du regretté Th. Whittemore à Boston, ni au Musée de Sofia. Nous reproduisons une photographie d'après un moulage conservé au Musée de Sofia. M. Grierson me signale qu'à la vente Ratto (Lugano) du 9 décembre 1930, avait figuré un autre exemplaire de la même émission (n° 1882 avec phot. dans le Catalogue). La pièce publiée par Mušmov est mentionnée par GALAVARIS, dans *Amer. Numism. Soc. Museum Notes* VIII, 1958, pp. 112-113. Dans un article impor-

tant (v. notre note 47), M. Deér a déjà fait appel au témoignage des monnaies byzantines que nous étudions présentement. Mais son commentaire est différent du nôtre.

35. WROTH II, p. 365 et suiv. TOLSTOÏ, p. 921 et suiv. GRABAR, *Iconoclisme*, fig. 23-26, 27-30.

36. WROTH II, pl. LIII, 5. Pas de croix avec médaillon au milieu, pendant les années 912-931.

37. WROTH II, pl. LIV, 6. Le médaillon est quadrilobé.

38. WROTH II, pl. LIV, 13.

39. WROTH II, pl. LIII, 15 ; LIV, 1-2 : croix sans médaillon au milieu.

40. Reproduction de la croix de Limbourg (on reproduit constamment la staurothèque et rarement la croix) : J. M. WILM, *Die Limburger Staurothek*, dans *Das Münster*. Munich, 1955. FROLOW, *Reliquaires*, fig. 38 a.

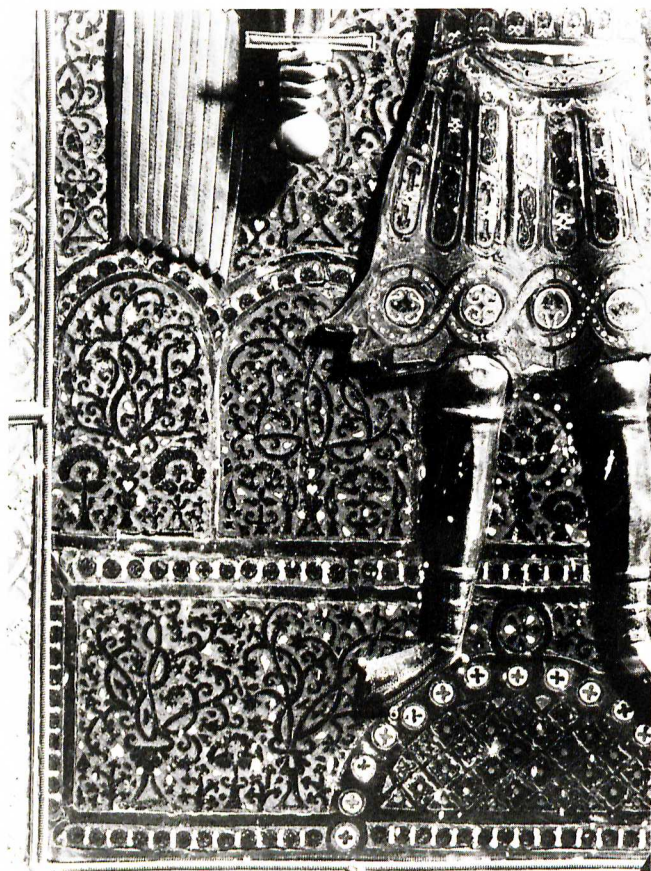


FIG. 20. — Venise. Trésor de Saint-Marc. Icône en relief de Michel (détail).



a)



b)



c)



d)



e)

FIG. 21. — a, b, c, d, e : Monnaies byzantines : Alexandre, Romain I^{er}, Constantin VII, Nicéphore Phocas et Jean Tzimiscès.

Autre détail nouveau : sur les pièces de Nicéphore Phocas seulement, le portrait de l'empereur est inscrit dans un médaillon qui n'est pas rond mais quadrilobé⁴¹. Ce genre de cadre est courant dans l'art byzantin du Moyen Âge, qui l'a appliqué à des peintures, voire à des objets assez divers : miniatures, plaquettes émaillées et reliquaires⁴². C'est peut-être sa silhouette vaguement cruciforme qui a fait le succès de ce motif, et qui explique le choix du médaillon quadrilobé pour les monnaies de Nicéphore Phocas. Les quatre lobes s'adaptent bien à la silhouette de la croix qui se déploie tout autour.

Créée en 912-913, pour les émissions d'Alexandre, la formule de la croix avec médaillon central disparaît à nouveau et pour toujours du répertoire iconographique monétaire, après le règne de Jean Tzimiscès, qui prit fin en 976.

Peut-on connaître la raison pour laquelle elle avait été introduite par Alexandre et reprise, avec des modifications, par Romain I^{er}, Nicéphore Phocas et Jean Tzimiscès ? Il s'agit, on l'a vu, d'une formule iconographique ancienne qui proclame la victoire du Christ sur la mort, et par elle, la force victorieuse d'un empereur. C'est donc autour des préoccupations militaires des empereurs byzantins du X^e siècle qu'il faudrait chercher la raison du retour à cette iconographie, et de son adaptation à la symbolique monétaire.

Alexandre s'est contenté de placer sur ses monnaies ce symbole de la victoire qui, en lui-même, nous est connu par des exemples du VI^e-VII^e siècle⁴³. C'est bien la croix dressée avec, dans le médaillon, le buste du Christ (et non pas de l'empereur, comme sur les pièces des successeurs d'Alexandre). Autrement dit, celui-ci, par ses monnaies, proclame la victoire du Christ. Y a-t-il là une allusion à un événement concret ? Le règne si bref de l'empereur Alexandre a été marqué par une initiative du souverain qui pourrait être mise en rapport avec cette innovation en iconographie monétaire. C'est bien Alexandre qui, rompant avec une tradition établie par ses prédécesseurs immédiats, rouvrit les hostilités contre le grand adversaire de l'Empire d'alors, la Bulgarie⁴⁴. La campagne déclenchée par Alexandre fut désastreuse pour Byzance. Mais ce qui compte, lorsqu'on envisage les figurations nouvelles des émissions monétaires, c'est évidemment l'initiative prise par Alexandre d'écraser par les armes le royaume bulgare, alors en plein essor. L'espèce d'étendard triomphal qu'était l'image choisie par Alexandre (médaillon du Christ sur une croix) pourrait correspondre au rêve impérial : le Christ vainqueur sur la croix conduisant Alexandre, souverain au nom prédestiné, à la victoire sur les « barbares ».

Quant à la reprise du thème par Romain I^{er}, Nicéphore Phocas et Jean Tzimiscès, il s'agit cette fois non seulement d'empereurs chefs d'armée, mais de triomphateurs dans des combats glorieux et très réels contre les Arabes, les Bulgares et les Russes. Leurs règnes sont des règnes de grands succès militaires dûs aux talents de chacun de ses basileis, et cet accent posé sur la guerre offensive pourrait expliquer la reprise du thème iconographique triomphal et même la substitution à l'image du Christ du portrait du triomphateur réel,

41. G. SCHLUMBERGER, *Un empereur byzantin du X^e siècle. Nicéphore Phocas*. Paris, 1890, p. 494 (2^e éd. 1923, p. 404) pensait à une forme de staurothèque. Cette hypothèse fut acceptée par WROTH (II, p. 472, n° 2), FROLOW, DEÉR (v. note 47).

42. Quelques exemples byzantins d'objets ou de cadres quadrilobés : T. RICE et M. HIRMER, *l.c.*, fig. 166 (cartouche pour monogramme, XI^e-XII^e siècle). *Il Tesoro di San Marco. La Pala d'Oro*, pl. XLII (cadre pour l'image émaillée centrale de l'archange Michel, XII^e siècle). *L'art byzantin dans les collections de l'URSS*, fig. 161-

162 (petite icône sculptée, XI^e siècle). H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1929, pl. CVI. *Ostromirovo Evangelie* (édition fac-similé). Saint-Petersbourg, 1883, p. 126 (cadres pour miniatures, XI^e-XII^e siècle). Image d'une croix avec médaillon quadrilobé au milieu (comme sur les monnaies de Nicéphore Phocas) : Paris, suppl. grec 1335 (un Psautier du XIII^e siècle).

43. V. *infra*, p. 121 et fig. 24, 25.

44. OSTROGORSKI, *Geschichte des byzantinischen Staates*, p. 217.

c'est-à-dire de l'empereur (contre-épreuve : sous Constantin VII Porphyrogénète, nullement guerrier, ce thème iconographique disparaît).

Une miniature suggestive du Psautier Chludov (fig. 22), qui sert d'illustration au Psaume 43, 2, devrait être également citée ici, d'autant plus que l'inscription du revers de la croix de la Lavra reproduit un autre verset du même psaume (v. 5). En effet, créée très peu de temps avant le règne de Léon VI, cette image nous confirme dans l'idée que, à cette époque, la croix garnie du médaillon avec le buste du Christ pouvait servir de symbole de la victoire par la croix acquise à tout être humain. C'est ce qui apparaît lorsqu'on relit le verset du Psaume auquel cette miniature sert d'illustration : « Nos pères nous ont dit l'œuvre que tu as accomplie de leur temps, aux jours anciens... De ta main tu as chassé les nations pour les (nos pères) établir ; tu as frappé les peuples, pour les étendre. Ce n'est pas avec leur épée qu'ils ont conquis le pays ; ce n'est pas leur bras qui leur a donné la victoire, mais c'est ta droite, c'est ton bras, c'est la lumière de ta face, parce que tu les aimais ». Cette « droite » du Seigneur, c'est la croix, et, « la lumière de ta face », c'est le visage du Christ vainqueur de la mort, qui éclaire l'humanité du haut du Golgotha.

L'image du Psautier Chludov montre bien qu'il s'agit d'un symbole. En effet, le cadre circulaire qui renferme le buste du Christ procède de l'*imago clipeata* antique qui, lorsqu'on l'introduisait dans une scène, signifiait que le personnage représenté était physiquement éloigné de ce qui était figuré autour⁴⁵. Ce n'est que « moralement » qu'il participait à l'action représentée ; par exemple, lorsqu'on ne faisait que l'évoquer à propos de l'événement qu'on figurait. Ce n'est donc pas le crucifiement du personnage représenté en médaillon sur la croix qu'on entreprend d'évoquer de cette façon, mais un acte ou une qualité du personnage en question. Lorsqu'il s'agit du Christ, on montre en lui le triomphateur sur la Mort par la croix. Lorsqu'on représente de la même façon l'empereur byzantin, c'est parce qu'il est le prince qui vainc par la croix.

Un volet du diptyque en ivoire byzantin du x^e siècle⁴⁶, autrefois à Gotha et actuellement à Dumbarton Oaks (fig. 23), offre un dernier exemple des adaptations de cette époque de la formule iconographique qui nous intéresse, c'est-à-dire de l'image en buste d'un souverain byzantin fixée sur une croix dressée. Sur cet ivoire, l'empereur anonyme paraît très jeune, il ne porte pas de barbe et est légèrement tourné d'un côté, tandis qu'il esquisse un geste de prière dans la même direction. Le second volet du même diptyque figure une autre croix dressée, avec un autre médaillon qui renferme cette fois un buste du Christ. Réunis, les deux volets montrent la croix triomphale, qui après avoir assuré la victoire du Christ, secourt maintenant l'empereur qui adresse ses prières dans ce sens au vainqueur du Golgotha. Dans le fond, l'iconographie des monnaies du x^e siècle ne dit pas autre chose : les inscriptions y affirment la victoire des empereurs par la croix, et elles réunissent sur le même objet (sur les deux côtés de la monnaie) le Christ Pantocrator et le souverain byzantin. Mais l'ivoire Gotha-Dumbarton Oaks, en figurant l'empereur en attitude de prière, s'exprime avec plus de précision et représente peut-être une étape initiale dans l'histoire de ce thème à deux images complémentaires. On aimerait être fixé davantage sur l'identité du jeune empereur de l'ivoire⁴⁷.

45. A. GRABAR, *L'imago clipeata chrétienne*, dans *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Séance du 28 juin 1957, pp. 9-13 = *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*. I, 1968, p. 607.

46. GOLDSCHMIDT et WEITZMANN, *l.c.*, pl. XIV, n^{os} 36, 37.

47. Une croix ottonienne célèbre du XI^e siècle, dite de Lothaire, aujourd'hui au Trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle (H. JANTZEN, *Ottomische Kunst*. Munich, 1947, fig. 163, 165) porte sur le croisement des branches une pierre gravée antique qui figure l'empereur Auguste. L'idée de placer cette gemme au milieu de la croix

*
**

Nous croyons avoir cité les exemples les plus suggestifs de figurations byzantines qui, à l'époque de la croix de la Lavra, ont recours à la même formule iconographique (croix avec un médaillon — du Christ ou de l'empereur — à l'entrecroisement des branches). Ces figurations, nous l'avons dit, s'inspirent de modèles plus anciens, que nous voudrions préciser maintenant.

Le thème de la croix — instrument et symbole de la victoire — remonte certes à Constantin et n'a jamais été abandonné depuis, ni dans les croyances, ni en iconographie. Mais ce sont les monuments du VI^e-VII^e siècle qui nous attestent la formule qui sera appliquée à la croix de la Lavra. Quelques-unes de ces œuvres sont universellement connues, telle la mosaïque de l'abside de Saint-Apollinaire in Classe à Ravenne⁴⁸. D'autres exemples, moins célèbres, remontent à la même époque et présentent également l'image symbolique du médaillon avec un buste de Christ placé devant le croisement de branches d'une croix dressée. Citons plusieurs ampoules de Palestine⁴⁹, plusieurs croix en lamelles d'or fixées sur le reliquaire de saint Augustin à Brescia⁵⁰ (fig. 24), et une fresque de socle, à Sainte-Marie-Antique à Rome⁵¹. Une variante de ce thème supprime le médaillon et installe un buste du Christ sur le sommet de la croix (ou d'un « trophée » en T). C'est ce qu'on voit sur plusieurs autres ampoules de Terre Sainte⁵².

On a signalé aussi des croix lombardes en lamelles d'or très fines (apparentées à celle du reliquaire de Brescia qu'on vient de rappeler), avec, au croisement des branches, soit une image du roi régnant soit d'une monnaie (ou d'une empreinte de monnaie) de l'empereur byzantin contemporain⁵³. Il s'agit de pièces du VI^e et du début du VII^e siècle. Étant donné que sur d'autres croix en lamelles d'or semblables, on trouve des figurations apotropaïques ou purement ornementales⁵⁴, on ne saurait affirmer que les effigies royales ou impériales qui garnissent ces croix lombardes aient eu la même signification que les images byzantines parallèles, que nous analysons. On ne saurait donc pas, sans réserves expresses, considérer les pièces lombardes du VI^e siècle comme des antécédents des œuvres byzantines du X^e siècle. D'autant plus que rien ne nous permet de croire que les Byzantins de cette époque pouvaient avoir eu connaissance de ces modestes croix lombardes de plusieurs siècles antérieures. Si on maintenait l'hypothèse de deux étapes de la même tradition, il faudrait supposer que les Lombards du VI^e siècle imitaient des croix byzantines qui, dès cette époque, auraient présenté une formule iconographique semblable à celle que nous n'y connaissons qu'au X^e (croix avec effigie impériale au milieu). L'hypothèse n'a rien d'absurde, mais pour l'instant elle n'est étayée par aucune preuve. Il y a bien la célèbre croix en argent du Vatican sur laquelle

a pu venir d'un exemple byzantin, dans le genre du diptyque Gotha-Dumbarton Oaks (fig. 23), mais la croix d'Aix ne saurait être assimilée aux croix garnies d'une effigie d'un souverain régnant, comme le propose J. DEÉR, *Das Kaiserbild im Kreuz*, dans *Études suisses d'histoire générale* 13, 1955, pp. 48 à 112 (cette étude, par ailleurs, est une mine de renseignements archéologiques précieux).

48. C.-O. NORDSTRÖM, *Ravennastudien*. Stockholm, 1953, pl. 31 a.

49. A. GRABAR, *Les ampoules de Terre Sainte*. Paris, 1958, pl. XII, XIII XXVI, XXVIII.

50. A. PERONI, *Oreficerie e metalli lavorati tardo-*

antichi e altomedievali del territorio di Pavia. Spolète, 1967, pl. XXXV-XXXVI.

51. J. WILPERT, *Mosaiken und Malereien in den römischen Kirchen*. Fribourg-en-Brisgau, 1914, pl. 200, 1.

52. GRABAR, *l.c.*, pl. 6 et XI, XIV, XVI, XVIII.

53. Exemples et bibliographie, dans DEÉR, *l.c.*, p. 77 et suiv., pl. IX-X.

54. PERONI, *l.c.*, fig. 89, 90 et 91 (quatre têtes), 92 (cerf), 93 (quadrupède). V. aussi, au Museo Civico de Brescia, la célèbre croix dite de Desiderius (VII^e siècle), avec, à l'entrecroisement des branches, un portrait sur verre antique qui, dans un médaillon, réunit trois membres d'une même famille. Ce portrait en groupe n'a manifestement aucune valeur symbolique.



FIG. 22. — Moscou. Musée Historique. Psautier Chludov.



FIG. 23. — Washington. Dumbarton Oaks. Ivoire (détail).

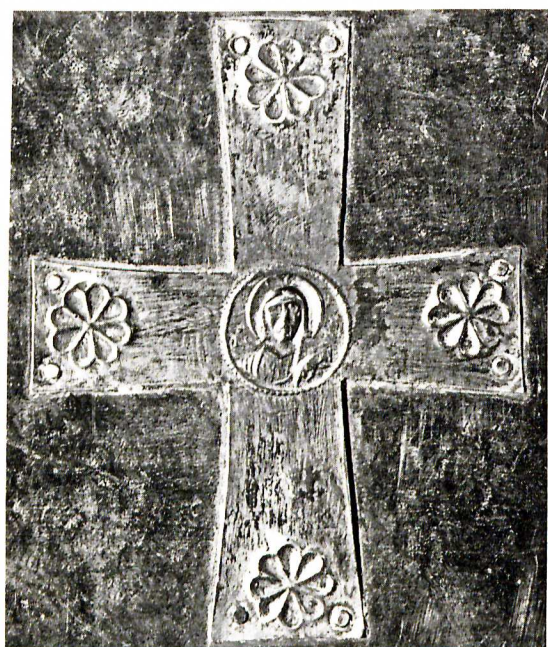


FIG. 24. — Brescia. Croix du reliquaire de saint Augustin.



FIG. 25. — Naples. Musée National. Médaillon en or.



FIG. 26. — Pedret. Fresque initiale dans l'abside.



FIG. 27. — Auxerre. Cathédrale. Peinture sur la voûte de la crypte.

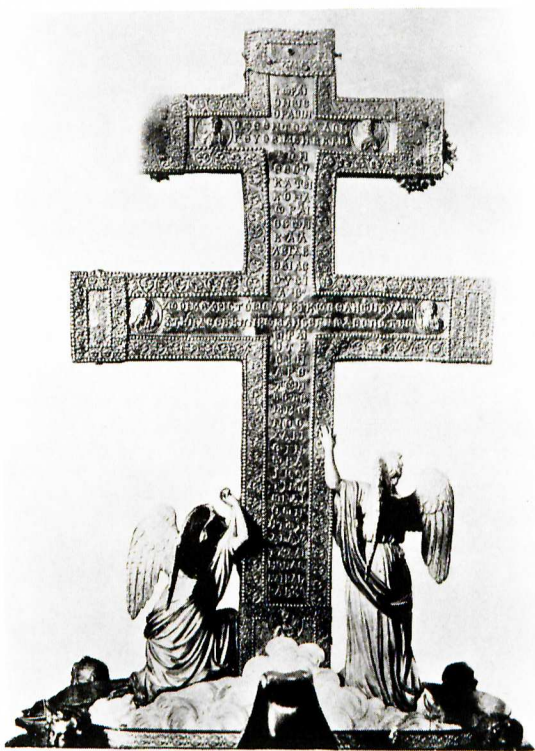


FIG. 28. — Croix dite de Maestricht au Vatican.

apparaissent les portraits d'un couple impérial (Justin I ou II et son épouse, dans deux médaillons). Mais ces portraits sont des rappels d'un acte de piété privée, sans rapport quelconque avec le thème de la victoire du souverain, et formellement aussi, installés sur les branches latérales de la croix, ils se séparent des effigies principales fixées sur le croisement des branches.

L'idée première du rapprochement de la croix et du médaillon portraitique qui lui est apposé a dû venir de l'usage qu'on avait, dans l'armée romaine, de fixer sur la haste du *vexillum* des disques appelés *phalarae* (φάλαρα), ornés d'un buste de l'empereur régnant. Le buste du Christ aurait simplement pris la place de l'effigie impériale, dans certaines figurations symboliques de la gloire du Seigneur, par exemple, sur les ampoules de Terre Sainte dont il a été question tout à l'heure. C'est au sommet d'une croix en « T » qui rappelle la haste d'un *vexillum* ou le support d'un trophée, qu'on y voit apparaître le buste du Christ⁵⁵. Des anges s'inclinent devant cette figuration de gloire, que complète parfois une auréole de lumière garnie d'étoiles et portée par d'autres anges⁵⁶.

Une autre série de monuments devra être évoquée également. Ce sont les représentations de Dieu-Sabaoth, Dieu des armées, glorifié par les forces célestes, selon Isaïe. Pour figurer (images dites du *Trisagion*) ces *laudes*, les iconographes chrétiens ont choisi entre deux versions. Le plus souvent, ils ont représenté des anges et d'autres êtres célestes réunis autour de Dieu trônant, en s'inspirant des visions prophétiques. Pour donner un accent triomphal à ce genre de figurations divines, ils ont généralement mis entre les mains des anges le *labarum* constantinien, sur lequel se lisent les trois ΑΓΙΟC de la vision d'Isaïe. Dans cette version, qui est la plus courante, c'est le *labarum* qui est emprunté à l'iconographie militaire romaine⁵⁷.

L'autre version est moins fréquente. C'est elle qui intéresse directement le genre d'images qui nous occupe. On y voit également les anges en adoration devant Dieu, mais cette fois ils adorent un buste du Christ placé sur le sommet de la croix, comme sur une haste de *vexillum*. C'est bien une figuration dérivée des images impériales du *vexillum* coiffé d'un buste du souverain. Une lamelle en or du Musée Archéologique de Naples nous offre une image (fig. 25) qui est l'exemple le plus convainquant de ce rapprochement, parce que le mot ΑΓΙΟC (qui y est répété trois fois, comme il convient, et placé entre les anges et la croix) nous certifie qu'ici encore il s'agit d'une interprétation de la vision du *Trisagion*, et par conséquent d'un synonyme de l'image habituelle, avec les anges porteurs du *labarum* (v. *supra*). Autrement dit, les deux versions du thème du *Trisagion*, qui l'une et l'autre se servent des symboles de l'imagerie triomphale, évoquent des symboles distincts. Retenons cet attachement des images du *Trisagion* à l'iconographie militaire, y compris la version qui montre le buste du Christ sur la croix. C'est bien une image de la *victoire* du Crucifié.

Une peinture murale, archaïque et rudimentaire, qui décore la conque absidiale de l'église abbatiale de Pedret, en Catalogne⁵⁸ (fig. 26) (cette peinture est antérieure aux célèbres fresques romanes du XII^e siècle qui tapissent les voûtes et les murs de cette église⁶⁰) montre

55. V. *supra*, p. 121, note 52.

56. GRABAR, *Ampoules*, pl. XXXII, XXXIII.

57. Les images d'archanges et d'anges qui, le *laborum* en main, montent la garde autour d'une image divine (image anthropomorphe, ou trône, ou croix), apparaissent au VI^e siècle et restent fréquentes depuis lors, dans tous les pays chrétiens. En voici quelques exemples célèbres : mosaïques du chevet de Saint-Apollinaire in Classe à Ravenne, de l'abside de Kiti à Chypre, de la

voûte du chœur à la Dormition de Nicée (détruit), ainsi que les émaux de la staurothèque de Limbourg sur la Lahn.

58. GRÜNEISEN, *Caractéristiques de l'art copte*. Paris, 1922, pp. 74, 108. C. CECHELLI, *Il trionfo della croce*, p. 170, fig. 82.

59. *Ars Hispaniae* VI, 1950, fig. 7. Les auteurs voient dans cette image dépourvue de toute légende un « symbole de la croisade ».

60. *Ars Hispaniae* VI, p. 53 et suiv., fig. 29-34.

une grande croix échancrée, au pied de laquelle se tiennent deux personnages anonymes, et non identifiés. Tandis que sur la croix elle-même, à l'entrecroisement de ses branches, on aperçoit un médaillon qui renferme l'image d'un cavalier armé d'une lance. La facture en est assez grossière, tandis que le style s'inspire de la céramique musulmane du ^{x^e}-^{xⁱ}^e siècle ⁶¹. Dans ces conditions, on éprouve beaucoup de difficultés à identifier le personnage : est-ce le Christ ou Constantin, ou peut-être un prince local ? S'il s'agit du Christ, on serait devant une autre version de la même image qu'on verra à Auxerre (v. *infra*). Dans les deux autres alternatives, on aurait affaire à une application à l'iconographie princière du motif de la croix avec portrait du triomphateur à cheval. L'extension du sujet aurait suivie la même voie que pour l'image en buste, où l'on reconnaît tantôt le Christ et tantôt un prince.

A une époque plus avancée, toujours en Occident, l'intention de figurer le Christ à cheval au milieu d'une croix ne pourra plus être mise en doute. C'est ce que montre une très belle fresque du ^{xⁱ}^e siècle, dans la crypte de la cathédrale d'Auxerre ⁶² (fig. 27). Une grande croix — signe avant-coureur de la seconde Venue — y traverse la voûte. Au milieu de cette croix, on voit un Christ-cavalier, et entre les branches, quatre anges, eux aussi en cavaliers. Cette fois, l'inspiration directe vient de l'Apocalypse (19, 11-16) : on figure le Pantocrator suivi de ses armées célestes qui fait son entrée solennelle dans le monde. Mais pour interpréter iconographiquement ce passage, le peintre s'est servi à sa façon de la vieille formule qui montrait une effigie du vainqueur fixée sur une croix.

Les divers monuments, byzantins et autres, contemporains de la croix de la Lavra et plus anciens, que nous avons cités à propos de cette croix, nous permettent de mieux comprendre la présence d'un médaillon avec l'image du Christ sur cette croix. Cette façon de fixer une *imago clipeata* du Christ sur une croix — on l'a vu — répond à une tradition ancienne et tenace qui semble avoir été remise à la mode, à Constantinople, par les empereurs du ^{x^e} siècle, lorsqu'ils reprirent les guerres offensives contre les ennemis de l'Empire ⁶⁴.

Paris.

André GRABAR.

61. A. LANE, *Early islamic Pottery*. Londres, s.d. pl. 20 A, 26 A. W. HAUSER et Ch. K. WILKINSON, dans *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, XXXVII, 4, 1942, fig. 42, 44. Ce genre de céramique musulmane des ^{ix^e}-^{xⁱ}^e siècles a été connu en Espagne : *Ars Hispaniae* III, 1951, fig. 378-381.

62. Paul DESCHAMPS et Marc THIBOUT, *La peinture murale en France. Le haut moyen âge et l'époque romane*. Paris, 1951, pl. XXXIII.

63. En marge de la formule principale (croix avec image du Christ au milieu), on trouve quelques exemples, qui me semblent rares, où le médaillon central est occupé par le buste d'un saint. Comme on l'a rappelé plus haut (p. 124, note 23), certaines croix de bronze dites « palestiniennes » montrent un saint Étienne ou un autre saint, à la place du Christ. Mais ces images archaïques représentent le saint en pied, tandis que les croix byzantines qui s'apparentent à celle de la Lavra, à d'autres égards, offrent au croisement des branches le médaillon qui normalement sert à y installer un buste du Christ, mais y montrent, toujours en buste, saint Basile (miniature du Paris grec 550, du ^{xii^e} siècle, fol. 4, frontispice d'une homélie par Grégoire de Nazianze consacrée à Basile : OMONT, *l.c.*, pl. CVI) ou les parents

de la Vierge, Joachim et Anne (ivoire au British Museum, vers 988 : T. RICE et M. HIRMER, *l.c.*, fig. 104).

64. Plus haut (p. 125), en expliquant le cycle des sujets représentés sur la croix de la Lavra, nous avons fait observer que ce cycle pourrait être rapproché de celui des images de l'abside. Étant donné que des croix processionnelles de ce genre étaient fixées dans le chœur, derrière l'autel, ce rapprochement peut être considéré comme « fonctionnel » ou « topographique ». Nous aurions pu ajouter un témoignage sur le même rapprochement, mais dans le sens inverse. En effet, la décoration peinte carolingienne de l'abbatiale de Mustair, dans les Grisons, montre une peinture dans la voûte de l'abside Sud qui est une transposition en peinture monumentale d'une croix du type de celle de la Lavra, avec cinq médaillons : le Christ occupe celui du milieu, les apôtres Pierre et Paul garnissent les extrémités des branches latérales, et saint Jean et la Vierge les deux autres extrémités. Rien ne saurait mieux confirmer l'unité des thèmes de ces croix et de l'abside. Cette même peinture de Mustair prouve aussi que ce genre de croix byzantines était courant dès le ^{ix^e} siècle. Reproduction : fig. 97, p. 200 du recueil : *Art du haut Moyen Age dans la région alpine. Actes du III^e Congrès international pour l'étude du haut Moyen Age*, en 1951.

A PROPOS DE LA DATE ET DU FONDATEUR DE SAINT-LUC

par Manolis CHATZIDAKIS

Pour l'histoire de la fondation et des premiers temps du monastère, la seule source connue et possible à utiliser a été la Vie de saint Luc, texte d'importance capitale aussi pour l'histoire de la région pendant la première moitié du x^e siècle¹. Mais comme la Vie du saint s'arrête à un certain moment avant le « déplacement », l'*Ἀνακομιδή*, de ses saintes reliques et donc avant la fondation de la grande église, il nous faut recourir à d'autres sources pour éclaircir les événements nommés, qui sont d'importance cruciale pour le développement du monastère. Nous croyons avoir trouvé ces sources, d'une part, dans les textes des Acolouthies, de la Dormition du saint et surtout de l'*Anakomidi*², et, d'autre part, dans les peintures murales qui ornent certains endroits et la crypte de la grande église.

Voyons d'abord les textes, pour comprendre plus facilement la leçon des peintures :

I. LES TEXTES.

D'après la Vie du saint, généralement considérée comme une source digne de foi, la tombe du saint, qui se trouvait dans la terre³, occupait la place même où le saint était décédé. Un certain Kosmas, arrivé six mois après la mort du saint, vers le 7 février 953⁴, y a érigé un tombeau, et deux ans plus tard, toujours d'après la Vie, à savoir au plus tôt vers la fin de 955, on construisit au-dessus du tombeau un oratoire en forme de croix⁵. Il se produisait

1. G. KREMOS, *Ἱστορία τῆς ἐν Φωκίδι μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά, τοῦπάκλῃν Στειριώτου*, Athènes, 1874, t. 1, 25-62 (cité : KREMOS) ; la Vie est publiée aussi en partie dans MIGNE, *P.G.* 111, col. 441-480 complétée par E. MARTINI, dans *Anal. Boll.* 13, 1894, p. 81-121 ; BHG 994. Cf. Ch. DIEHL, *L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc en Phocide*, Paris, 1889, passim. N.A. BEES, *Αἱ ἐπιδρομαὶ τῶν Βουλγάρων ὑπὸ τοῦ τζάρου Συμεὼν*, etc. dans *Ἑλληνικά*, t. 1, 1928, p. 340, etc. R.H. JENKINS, *The date of the Slav Revolt in Peloponnese under Romanos I*, in *Late and Medieval Studies in honour of A.M. Friend Jr.*, Princeton, N.J. 1955, p. 204-211. G. DA COSTA-LOUILLET, *Saints de Grèce aux VIII^e-IX^e siècles*, in *Byzantion*, 31, 1961, 2, p. 330 et s. Voir aussi : L. BARLOS, *Ὁ Κρέμος ἐλεγχόμενος...* (Athènes, 1882 ?). Chrys. PAPADOPOULOS, *Ὁ ὅσιος Λουκάς ὁ νέος* in *Θεολογία*, t. 13, 1935, p. 193-223.

Un texte de la Vie qui n'a pas été entièrement pris en considération jusqu'ici, se trouve dans un manuscrit du XI^e siècle aux Météores. Voir N.A. BEES, *Τὰ χειρόγραφα τῶν Μετεώρων*, t. 1, publié par l'Académie d'Athènes, 1967, n° 554, p. 564. Cf. le même, dans *Βυζαντίς*, t. 1, 1909, p. 221, note 2. Une autre Vie, en langue vulgaire, se trouve dans un manuscrit du Monastère de Saint-Stéphane, aux Météores, de 1801. V. N.A. BEES, dans *Ἑλληνικά*, t. 1, 1928, p. 342, note 4.

2. KREMOS, t. 1, p. 3-25, 65-70 (Dormition) et 71-132 (de l'*Anakomidi*).

3. D'après l'Acolouthie de l'*Anakomidi* « πρότερον ἐν γῇ τεθαμμένον », KREMOS 1, 99.

4. La date de la mort du saint avait été placée vers 946 (HOPF, HERZBERG, DIEHL), mais pour plusieurs raisons, la date de 953 a prévalu, après KREMOS. Cf. BEES, in *Ἑλληνικά*, t. 1, 1928, p. 340 et s.

5. KREMOS, t. 1, p. 54, II, p. 34.

souvent des guérisons miraculeuses près du tombeau avec l'huile de la lampe qui y pendait, ainsi qu'avec le saint « myron » qui suintait du tombeau même. Des malades venant d'Eubée, de Thèbes, de Thermopyles et d'ailleurs, y séjournèrent parfois plusieurs jours et dormaient, paraît-il, auprès du tombeau, afin de trouver la guérison⁶. A un certain moment on a senti le besoin, probablement à cause de l'affluence croissante des pèlerins, et en même temps — et pour la même raison — on a eu la possibilité de construire une nouvelle, grande et magnifique église, pour remplacer le modeste oratoire, et procéder ensuite à la « translation » des reliques, à l'*anakomidi*, et à leur déposition à un point de la nouvelle église, dans une châsse : la nouvelle disposition permettait le séjour plus prolongé et la circulation plus facile des pèlerins devant la châsse. Tout fait penser que la fondation de la nouvelle église, dédiée au saint même, est étroitement liée à cette opération pieuse de l'*anakomidi*.

D'abord, le nouvel aménagement de l'ensemble des bâtiments — Panaghia, l'église la plus ancienne des deux (v. *infra*, n. 18), avec son porche et Saint-Luc avec sa crypte — s'adaptait mieux au caractère de martyrium qui prévalait pour ce genre de fondations depuis l'époque paléochrétienne : Grabar avait déjà remarqué le caractère de « martyrium » de l'église : « parce que, dit-il, la nouvelle église s'élève sur l'emplacement d'un premier oratoire qui abrita d'abord le corps saint du fondateur du monastère, et parce que l'étage inférieur de l'église est réservé à ce tombeau du saint »⁷. Nous ajouterions que, suivant l'usage dans les *martyria*, la châsse-sarcophage, où sont transférées les reliques, est posée juste au-dessus de l'emplacement du tombeau dans la crypte⁸. En plus, la châsse est placée dans un point central du complexe des deux églises⁹.

Ensuite, l'événement de l'*anakomidi* a été considéré par ses contemporains comme suffisamment important dans la vie du monastère, pour que sa mémoire soit célébrée dans une fête spéciale, le 3 mai. Cette fête continue à avoir une importance égale, sinon supérieure, à celle de la Dormition du saint (7 février). Une acolouthie de l'*anakomidi* a été composée pour l'occasion comprenant les vêpres et la fête. Dans cette acolouthie et ses canons plus d'une fois l'*anakomidi* est rattachée à la construction de la nouvelle église¹⁰.

Il importe donc de préciser la date de cette opération pieuse. Les textes mentionnés nous aideront à cette tâche, la Vie d'une manière négative et l'Acolouthie d'une manière positive. Dans la Vie il n'est pas question de l'*anakomidi* des reliques du saint. Donc, elle a dû avoir lieu après la rédaction de la Vie qui doit se placer un certain temps après 961¹¹, sans dépasser pourtant les deux ou trois décades après la mort du saint. Car le rédacteur anonyme recueille ses renseignements dans l'entourage du saint — qu'il n'a pas connu personnellement — auprès des personnes encore en vie qui se trouvent au service près du tombeau du saint, à propos des guérisons miraculeuses racontées dans la Vie ; il s'agit de Grégoire et surtout de Pankratios, qui constituent, avec la sœur du saint, appelée Kali, les sources principales de l'auteur¹².

6. *Ibid.*, t. I, p. 54 et s.

7. A. GRABAR, *Martyrium*, t. I, Paris, 1946, p. 93, note 2.

8. R.W. SCHULTZ - S.H. BARNSLEY, *The Monastery of Saint Luke of Stiris in Phokis...*, Londres-New York, 1901, p. 34, avaient déjà remarqué le rapport de ces deux places.

9. GRABAR, *ibid.*, p. 239, note 2.

10. KREMOS, p. 100, « μετέθετο ὁ Φιλόθεος ναὶ σεπτῶς ἐν καινῇ ».

11. *Ibid.*, I, 50 : la Vie parle de la reprise de la Crète, comme d'un fait accompli.

12. *Ibid.*, I (Vie), p. 27, 28, 29, 48, 51. L'auteur de la Vie n'a pas connu saint Luc, malgré ce que pensent KREMOS et DIEHL, *op. cit.*, p. 12. Cf. BARLOS, p. 14. Il ne doit pas être non plus moine. Il est fort instruit et sûrement il provient d'un milieu différent de celui du saint, qui était d'origine populaire et d'une instruction élémentaire.

De la lecture attentive de l'Acolouthie ressortent d'abord deux renseignements, qui peuvent être considérés comme positifs :

a) L'Acolouthie est écrite pour être célébrée dans la nouvelle église, érigée sous le vocable du saint, donc nous pouvons être sûrs qu'il ne s'agit pas d'une translation antérieure,

b) ce qui est plus important : la translation a eu lieu le 3 mai, un jour de fête de l'Ascension¹³. Ce dernier renseignement, curieusement ignoré de tous ceux qui se sont occupés de ces questions, nous permet de fixer d'une manière plus ou moins sûre, la date exacte de l'*anakomidi*. L'Ascension se fête le 3 mai, quand le jour de Pâques tombe le 25 mars¹⁴. Or, dans la période qui nous intéresse, Pâques a été fêté le 25 mars, seulement dans les années : 1011, 1022, 1095, etc.¹⁵. Parmi ces dates nous avons à choisir entre 1011 et 1022, ce qui ne fait pas une grande différence. Pourtant nous préférons 1011 pour les raisons suivantes. Le monastère possédait une dépendance en Eubée, dans la région de l'Alivéri, dont ne restent que quelques fragments d'inscriptions et des parties sculptées du *templon*. Pourtant ces inscriptions, malgré leur état fragmentaire, nous apprennent que l'église d'Alivéri fut érigée en 1014, et, comme il a été justement remarqué, les pièces de marbre sculpté indiquent, par leur décoration, un travail très apparenté à celui des sculptures de la grande église de Saint-Luc¹⁶. Il serait naturel de penser que le monastère a tâché de construire et de décorer sa propre nouvelle église conventuelle avant d'enrichir son *métochion* d'une église bien équipée¹⁷. D'autre part, dans l'acolouthie de l'*anacomidi* on demande la protection de la Vierge contre les invasions des « Scythes », ce qui constitue une indication de plus en faveur d'une date antérieure à 1018 (v. *infra*, n. 20).

La date acquise ainsi de 1011 doit nous servir de *terminus ante* pour la construction de l'église de Saint-Luc, car l'*anacomidi* n'a dû être effectuée que dans la nouvelle église. Quant à savoir si la décoration aussi était terminée à ce moment, nous laissons la question pour le moment de côté. D'autre part, le *terminus post* ne doit pas être aussi éloigné que celui, plutôt vague, indiqué par la Vie, mentionné plus haut. Le rattachement de la construction à l'*anacomidi* (qui pourrait prendre le rapport de cause à effet) à savoir que l'église a été construite pour recevoir le tombeau — au sous-sol, et les reliques dans son espace — nous obligerait à rapprocher la date de l'achèvement de la construction de Saint-Luc de 1011. Le résultat de cette investigation vient corroborer et en même temps préciser avec plus de sûreté la date de Saint-Luc¹⁸.

13. KREMOS, I, p. 104 : τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ συνέδραμεν ἡ ἐν τῷ κυρίῳ πάσχα ἀνάληψις τοῦ Δεσπότης Χριστοῦ.

14. Cf. GRUMEL, *La Chronologie byzantine*, Paris, 1958, p. 312.

15. D'après les tables de GRUMEL, *op. cit.*, p. 310.

16. KREMOS, t. 2, p. 240, avait transcrit ces inscriptions d'après une note trouvée dans les papiers du monastère, mais pleines d'erreurs. Elles ont été publiées correctement d'après des relevés sur place, par A. ORLANDOS, dans 'Αρχ. Βυζ. Μνημ. 'Ελλάδος, t. 7, 1951, p. 141-143. On pourrait proposer les améliorations suivantes :

1) Unir le fragment Orl. n° 3 (fig. 8) avec le fragment n° 1 et obtenir le texte suivant qui est celui d'une inscription dédicatoire complète : + 'Ανηκανίσθη δ[πάνσεπτος ναός τοῦ] 'Οσίου Λουκά καὶ πνευματικ(οῦ) ἡμῶν π(α)ρ(ός) ὑπό τῶν αὐτοῦ / φυτητῶν καὶ δ[ιακόνων ἐπὶ βασιλείῳ] Βασιλείου καὶ Κωνσταν(τίνου) ἑ(τους) ϚΦΚΒ' Ινδ. ΙΒ' (= 1014).

Note : l. 1 : les mots πάνσεπτος ναός se trouvent

dans les notes de KREMOS, Orl. : Θεῖος ναός ; l. 2 : Orl. : δ[ιακόνων].

2) Inscription n° 2 : au lieu de deux personnes, une seule construit le dépôt ; lire : Ζωσιμᾶ ἀχ (= μοναχοῦ) τοῦ Παχ(ύ), par ex. C'est l'higoumène kyr Zosimas Pa(...) qui a construit le dépôt, en l'année 1065.

17. Ch. BOURAS, *Les voûtes d'arêtes nervées dans l'architecture byzantine* (en grec, rés. français), Athènes, 1965, p. 9. Sur le décor sculpté de Saint-Luc, voir H. BUCHWALD, *Eleventh century corinthian-Palmette Capitals*, etc., in *Art Bull.*, t. 48, 1966, p. 158.

18. DIEZ-DEMUS, p. 108 : « we can only assume the end of the tenth century as the earliest term ». H. MEGAW, *The chronology of some Middle-Byzantine Churches*, in *BSA*, t. 32, 1931-1932, p. 91-92. Cf. KRAUTHEIMER, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Londres, 1965, p. 275 : « early part of the eleventh century ». Cf. DELVOYE, *L'art byzantin*, Paris, 1967, p. 210. A. ORLANDOS, *op. cit.*, p. 144, avait daté Saint-Luc d'une manière plus précise : autour de 1010. Quant à la date de l'église de la Panaghia les dernières

L'Acolouthie peut encore nous fournir d'autres renseignements plus ou moins précieux. D'abord, sur la personne qui a eu l'initiative et qui a opéré l'*anakomidi*. Au moins deux fois il y est fait, à ce titre, allusion à un personnage nommé Philothéos, et une troisième fois il est nommé expressément et d'une manière tellement élogieuse, que l'on a l'impression que non seulement Philothéos avait commandé l'Acolouthie, mais que, en plus, elle devait être célébrée devant lui. Voici les tropaires relatifs, où la majuscule du nom Philothéos est noté par nous :

1) 'Απὸ ψυχῆς φιλοθέου, παμμάκαρ, κεκινημένος, ἔσπευσεν ὁ Φιλόθεος φιλοθέως σε καταθεῖναι ὡς ἀπόθετον χρῆμα ἐν τῇ θήκῃ ἣ νῦν κατάκεισαι, πρότερον ἐν γῇ τεθαμμένον καὶ μῦρον βλύζοντα. (Krémos, I, 99).

2) Ναόν σε γεγονότα Τριάδος ἱερὸν τῆς παναγίας, Λουκᾶ παμμακάριστε, μετέθετο ὁ Φιλόθεος ναῶ, σεπτῶς ἐν καινῷ, ὃν ἤγειραν εἰς σὸν ὄνομα πιστῶς. (*Ibid.*, p. 100) et

3) 'Ο ποιμνὴν σου ποιμαίνων τὴν λογικὴν φιλοθέως, Λουκᾶ παμμακάριστε, πόθῳ θερμῷ πίστει τε κινούμενος πρὸς σε ὡς ἀληθῶς φιλόθεον ἔργον τὴν σὴν ἀνακομιδὴν τοῦ θεοῦ σου λειψάνου εἰργάσατο ἐμφρόνως, ὃν καὶ καλούμενος Φιλόθεος. (*Ibid.*, p. 130).

Nous n'avons pas d'autres renseignements sur ce personnage, qui doit être actif et magnifique, sinon qu'il est désigné dans le troisième tropaire expressément comme l'higoumène d'alors, donc en 1011¹⁹. L'Acolouthie nous renseigne aussi sur les noms et la date de certains de ses auteurs, par les acrostiches. Au moins trois noms y sont cités : Gabriel, Grégoire et Pierre, et nous sommes assurés que ces textes liturgiques ont été composés, en effet, à l'occasion de l'*anakomidi*. Pierre, en écrivant sur l'*anakomidi*, demande la protection de la Vierge contre les incursions des « Scythes », ce qui ne serait pas justifié après la défaite finale des Bulgares de 1018²⁰. Gabriel est mieux connu par d'autres textes²¹.

Enfin, les Acolouthies, aussi bien de la Dormition que de l'Anakomidi, peuvent nous procurer des indications d'une manière au moins négative, sur la personne qui aurait fondé la nouvelle et grande église de Saint-Luc.

La tradition qui faisait honneur de la fondation de l'église à l'empereur Romanos II, a été réfutée après Krémos, par Ch. Diehl²². Mais toute idée de fondation royale — et non seulement de Romanos II — devrait être, semble-t-il, éliminée, car nulle allusion n'y est faite dans les Acolouthies, ni dans celle de la Dormition, ni dans celle de l'Anakomidi, où le basileus anonyme n'est cité qu'une seule fois, et où, quand on mentionne la construction

investigations confirment la thèse de KREMOS (2, 201), selon laquelle la construction de l'église la plus petite a précédé celle de la plus grande. En dehors de remarques concernant le parement du mur, c'est la découverte d'une partie de la peinture murale qui devait couvrir la face extérieure du narthex de la Panaghia, qui a donné la solution du problème : cette partie du mur du narthex a été incorporée dans la nouvelle église et la peinture a été couverte du revêtement de marbre (v. plan, fig. 1). V. A. ORLANDOS, dans "Ἔργον τῆς 'Αρχ. 'Εταιρείας, 1964, p. 169 et Πρακτικά τῆς 'Αρχ. 'Εταιρ., 1964 (1966), p. 184-185, pl. 173-174. Bonne reproduction de la fresque aussi dans Ch. DELVOYE-G. ROUX, *La civilisation grecque de l'antiquité à nos jours*, Bruxelles (1969), fig. 181.

19. BARLOS, p. 23, a compris que dans les adjectifs φιλόθεος, φιλοθέου, se trouvait cité le nom de celui qui a opéré la translation, mais il le croyait évêque.

20. Pierre pourrait donc être situé chronologiquement entre 1011 et 1018 : τὰς συνθηκὰς χαλίνωσον ἐπιδρομάς, I, 117. Grégoire est nommé par KREMOS, p. 126,

au féminin Γρηγορίς (probablement c'est une correction de sa part), influencé par le mot νέα (μέλη) ; l'acrostiche : Μέλη προσῆξα τῷ νέῳ Λουκᾶ νέα Γρηγόρι(ο)ς.

21. Cf. PAPADOPOULOS-KERAMEUS, *Byz. Zeitsch.*, t. 12, 1903, p. 171-172 et N. A. BEES, *Byzant. Neugr. Jahrb.*, t. 11, 1935, p. 180 (= Πρακτικά τῆς Χριστ. 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας 'Αθηνῶν, t. 3).

22. KREMOS, t. 2, p. 16 et s. DIEHL, *op. cit.*, p. 8 et s. Cette légende avait trouvé crédit surtout parmi les moines du monastère déjà au XVII^e siècle, comme l'attestent les voyageurs J. SPON et G. WHELER dans leur *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant*, Lyon 1678, t. 2, p. 74 (d'après KREMOS, 2, 243). Au XV^e siècle prévalait la tradition qui attribuait la fondation à Constantin le Monomaque, d'après le témoignage de Cyriaque d'Ancône, qui y a séjourné en 1435/6. Voir N. A. BEES, dans *Byzant. Neugr. Jahrb.*, t. 11, 1935, p. 192 et s. L'idée de rattacher le nom de Basile II et son voyage en Grèce de 1018-19, à l'église de Saint-Luc, a trouvé plus grand crédit dans le monde docte depuis BARLOS, p. 24.

de la nouvelle église, on emploie la forme impersonnelle ἡγεῖσθαι²³. Pourtant, la magnificence de la construction et de la décoration de Saint-Luc, amenait naturellement à l'idée d'une fondation royale, conception plus ou moins admise par tout le monde²⁴. Sur ce point, la décoration d'un petit compartiment de la grande église apporte, comme nous le verrons plus bas, un éclaircissement d'importance décisive.

II. LES PEINTURES MURALES.

a — *Le bas-côté nord-est et ses peintures.*

La décoration de ce coin de la grande église de Saint-Luc est restée jusqu'ici presque inaperçue²⁵. Pourtant, jadis, quand le culte du saint amenait un grand nombre de pèlerins dans le monastère renommé de la Phocide, au moins deux fois par an, cet endroit se trouvait à côté du point qui constituait le but final du pèlerinage : la châsse aux reliques. Il s'agit d'une partie du bas-côté nord-est qui se trouve juste entre les deux églises (fig. 1), et dont le mur nord appartient à l'église de la Vierge, le mur sud à celle de Saint-Luc. Le mur est avait une porte, aujourd'hui fermée par un mur, et, enfin, la partie ouest, qui donnait accès à la branche nord de la croix, a été fermée par une sorte de ciborium qui contient la châsse des reliques du saint, transférées ici lors de l'*anakomidi*²⁶. Il s'agit d'un bassin monolithe de marbre (longueur 1,08 m, largeur 0,43 m, hauteur 0,50 m, depuis longtemps sans couvercle et vide)²⁷. Le bas-côté qui nous intéresse, est divisé en deux compartiments inégaux couverts chacun par une voûte d'arêtes oblongue, séparés par un arc. Seuls, la voûte, les arcs et les parois du compartiment occidental, attenant au ciborium et qui est le plus petit, sont décorés de peintures murales, de haut en bas.

Avant d'examiner les peintures, précisons l'emploi de ce bas-côté, qui est d'une longueur de 6,20 m et de largeur inégale dans les deux bouts, à cause de la marche en biais du mur nord, appartenant à l'église de la Panaghia (1,80 m - 1,30 m) (fig. 1). Schultz et Barnsley avaient pensé, avec raison, que cette partie servait de passage à une file de pèlerins qui, entrant par la porte du mur oriental, se rendaient au narthex de la Panaghia après s'être prosternés devant la châsse²⁸. On peut suggérer que cette file était constituée spécialement par des malades et des personnes qui les accompagnaient, car les voyageurs Spon et Wheler mentionnent en 1675, à la suite de la description du « *sépulchre vuide de leur S. Luc* » et du portique de l'église « *appelée Panagia* », que « *l'espace entre ces deux églises est une*

23. KREMOS, I, p. 100. Cité plus haut en entier, p. 130.

24. V. *supra*, note 22.

25. Seul KREMOS, t. 2, p. 199, a signalé jusqu'ici l'existence de peintures murales « mal conservées » qu'il décrit en partie. Ailleurs, p. 184, il considère que toutes les peintures des chapelles sont bien postérieures à la construction de l'église. Au Congrès Byzantin d'Ochride, en 1961, j'ai présenté les peintures de ces chapelles (v. *Actes du 12^e Congrès Intern. d'Ét. Byzantines*, t. III, Belgrade, 1964, p. 269) et *Byzantion*, t. 31, 1961, p. 545. Ensuite au Congrès d'Oxford en 1966, j'ai eu l'occasion de signaler particulièrement les peintures qui nous occupent ici. Voir Ch. DELVOYE, dans *Byzantion*, t. 36, 1966, p. 288. Cf. M. CHATZIDAKIS, *Monuments Byzantins d'Attique et de Béotie*, Athènes, 1956, p. 16 et s., pl. 15.

Sur ces peintures murales une thèse de doctorat est en préparation à Paris, par M^{lle} Théano M. Chatzidakis. Les peintures murales de toutes les chapelles ont été consolidées par les soins du Service Archéologique en 1960, avec M. Ph. Zachariou, chef de l'équipe de restaurateurs, à qui nous devons les photographies de cette pièce. Les autres photographies ainsi que les dessins des peintures (fig. 2 et 3) appartiennent aux archives de l'Institut Royal de Recherches (BIE).

26. SCHULTZ - BARNSELY, p. 21-22, fig. 12.

27. *Ibid.*, pl. 29.

28. *Ibid.*, p. 22-23. L'autre file, la grande, entrait par l'église principale, passait devant la châsse du côté regardant le bras nord de la croix, pour sortir dans le portique de l'église de la Panaghia.

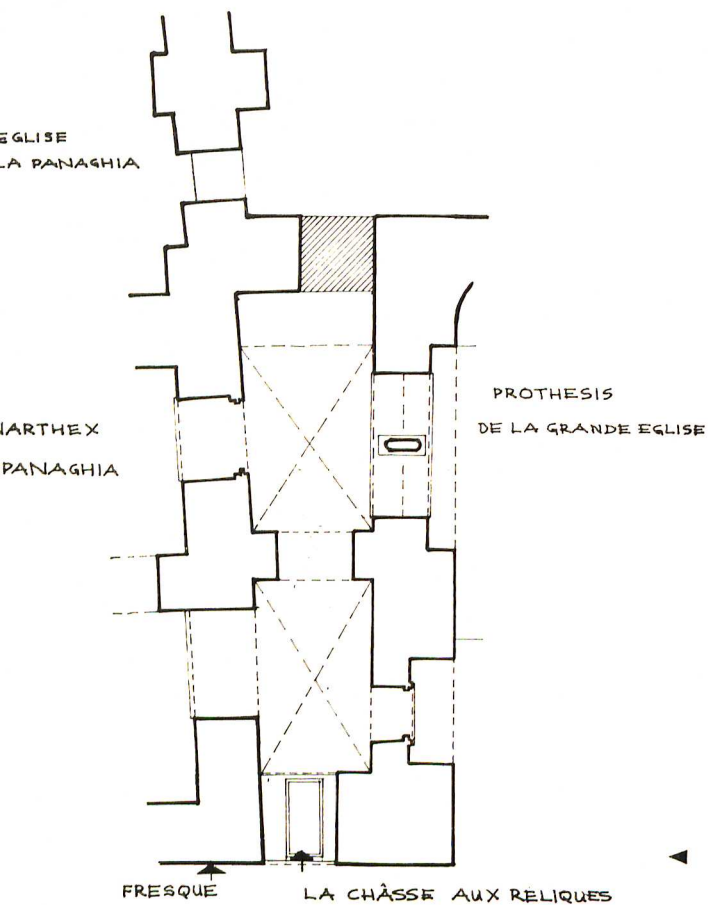


FIG. 2. — La paroi sud (dessin).

◀ FIG. 1. — Plan du bas-côté nord-est sur le point de jonction des deux églises.

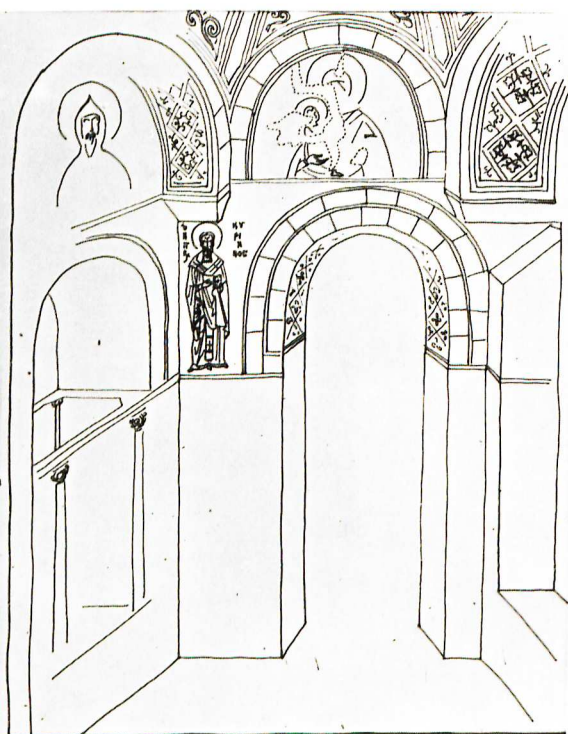


FIG. 3. — La paroi nord (dessin).

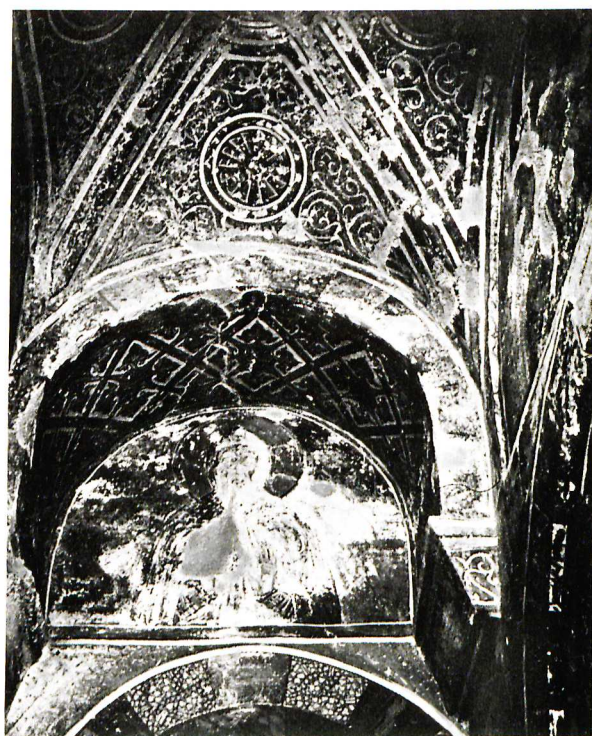


FIG. 4. — Saint Luc au-dessus de la chaise.



FIG. 5. — Paroi Sud.

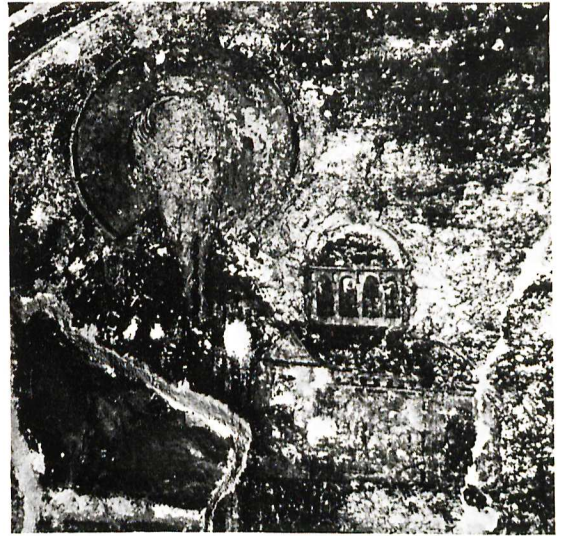


FIG. 6. — Le moine offrant l'église (détail de la fig. 5).



FIG. 7. — Paroi Nord. Saint Kyriakos.



FIG. 8. — Saint Luc recevant l'offrande de l'église (détail de la fig. 5).

chambre couverte où ils font porter leurs malades qui y guérissent, disent-ils, miraculeusement »²⁹.

Il n'y a pas de doute que notre pièce, privilégiée à cause de sa contiguïté avec la châsse aux reliques, était propice pour les guérisons miraculeuses, et en même temps, elle était suffisamment retirée pour recevoir les malades, souvent peu souhaitables à voir ou à écouter.

Les peintures murales couvrent la voûte d'arêtes et les parois du compartiment ouest, attenant à la châsse des reliques, d'une couche de crépi mince, détériorée en plusieurs endroits d'une manière inégale. La décoration du plafond est ordonnée en panneaux, suivant la forme de la voûte d'arêtes. Le fond de chaque panneau, de couleur bleue, est rempli des volutes d'un rinceau de couleur claire ; le centre des panneaux est occupé par un motif décoratif circulaire de couleur rouge terre-cuite, qui rappelle les éventails ronds que tiennent parfois les jeunes filles qui entourent Anne et Élisabeth dans la Nativité de la Vierge ou du Prodrome. Il s'agit probablement d'une interprétation libre d'un symbole solaire. La décoration des parois est ordonnée suivant la forme des surfaces laissées libres par les ouvertures (fig. 2-3). Les représentations principales se trouvent dans les lunettes au-dessus des arcs. Ainsi, sur la paroi ouest, dans la lunette au-dessus de l'arc qui surmonte la châsse aux reliques, figure saint Luc en buste, malheureusement dans un état de conservation très défectueux (fig. 4). Sur la paroi sud, dans la rangée inférieure, dans la lunette au-dessus de la porte étroite qui conduit à l'église de Saint-Luc, figure saint Nicolas en buste, également mal conservé (fig. 2 et 5). À côté de la porte, deux figures de saints en pieds, dont l'état de conservation ne permet pas leur identification (fig. 2 et 5). De l'autre côté de la porte, l'espace étroit est rempli de deux cyprès se courbant pour éviter le départ de l'arc, donnant ainsi l'impression d'être courbés par le vent.

Dans la lunette supérieure il y a la représentation la plus importante qui a malheureusement beaucoup souffert : une petite partie est tombée et ce qui reste se trouve dans un état de conservation fort médiocre (fig. 2). Pourtant, deux figures en pied se distinguent très nettement. L'une, à droite, est un saint moine, de face, tenant dans la main droite la croix, attribut de sainteté, et ayant l'autre dans le geste de prière (fig. 8). À côté de lui, à sa droite, un moine nimbé, de la même taille, tourné de trois quarts vers le saint, lui offre le modèle d'une église (fig. 6). L'identification du saint qui reçoit l'offrande avec saint Luc est facile, vu sa silhouette plusieurs fois répétée dans l'église et surtout la place de l'image, sur la paroi qui appartient à l'église dédiée à son nom et au-dessus d'une porte d'entrée dans cette église, dont, en plus, on reconnaît facilement la forme sur le dessin : la grande coupole aux grandes fenêtres qui domine tout le bâtiment, doit correspondre dans cette image élémentaire à l'effet, rendu à la manière byzantine, que produit le *catholicon*. Il est difficile d'identifier le personnage offrant l'église qui serait le fondateur, d'abord parce que le nom qui l'accompagnait est complètement effacé, et, ensuite, parce que le nimbe présuppose sa sanctification ; pour le moment nous ne connaissons pas de second personnage lié d'une manière ou d'une autre au grand monastère, qui aurait acquis la qualité de saint ou même du bienheureux (ἁγιος). Nous reviendrons sur cette représentation.

Sur la paroi nord qui appartient à l'église de la Panaghia, on reconnaît à peine, à cause de la dégradation, dans la lunette la représentation de la Vierge en buste tenant

29. J. SPON - G. WHEELER, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait aux années 1675 et 1676, etc.*, Lyon, 1678, t. 2, p. 74-81 (d'après KREMOS, t. 2, p. 244).

l'Enfant dans la main droite (fig. 3). Au-dessous, à côté de l'arc de la porte, est représenté en pied un évêque : saint Kyriakos (fig. 7). Heureusement cette figure est parfaitement conservée, ce qui nous permettra de faire plus loin certains rapprochements concernant la technique et le style.

D'une manière générale, la distribution des sujets n'obéit à aucune idée centrale. On dirait que le choix des sujets principaux est dicté par la place attenant à chaque paroi décorée. C'est une nouvelle preuve du caractère de vestibule de cette pièce.

b — *Le moine fondateur et les peintures de la crypte.*

L'importance de cette image est surtout historique, car elle apporte une réponse décisive aux questions posées plus haut, concernant la date et le fondateur de l'église de Saint-Luc : ce n'est pas un empereur, mais un moine. Il est donc intéressant de tâcher d'éclaircir le problème de l'identité de ce « ktitor », en faisant abstraction, pour le moment, du fait qu'il est nimbé. Il est plus que probable qu'il s'agit d'un higoumène du monastère, et dans ce cas il n'est pas le seul higoumène qui figure dans les peintures de l'église.

C'est dans la crypte que nous trouvons d'autres représentations d'higoumènes, toutes en relation avec l'image du saint. L'une fait partie du décor de l'intérieur de la crypte ; sur la paroi ouest, entre la baie centrale et le bas-côté sud (fig. 9, n° 4 et fig. 10, 11). L'higoumène se trouve à droite³⁰ (fig. 13), tourné vers saint Luc, qui est d'une taille plus grande, élevant les mains vers le Christ en buste qui sort d'une demi-mandorle, en haut à droite, pour bénir le saint, lequel regarde, on ne comprend pas pourquoi, vers le côté opposé (fig. 12). Cette peinture se trouve sur une couche superposée à la couche originale (fig. 10 et 30), elle est donc postérieure à la décoration de la crypte et la qualité en est inférieure étant donné le dessin sec, cette incohérence entre les trois figures représentées et, enfin, l'expression curieuse du saint (fig. 12).

On ne voit pas pourtant clairement la raison pour laquelle cet higoumène prend une telle place dans la décoration. Seule l'existence de sa tombe pourrait justifier sa présence. On peut distinguer à côté du visage de cette personne, les lettres suivantes :

...]ANKA
H]FOYM[E ·
.....OY
BA.....

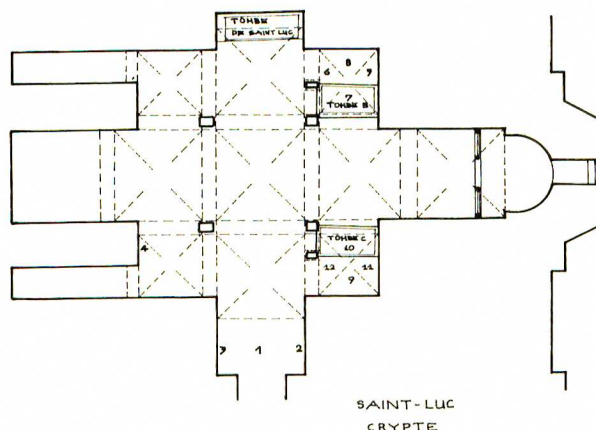


FIG. 9. — Plan de la crypte. 1 : Le Christ. 2 : Saint Luc. 3 : Le groupe de moines. 4 : L'higoumène Basile (?). A. Le tombeau du saint. Tombeau B. 5-8. Tombeau C. 9-12.

30. La figure est signalée dans O. MORISANI, *Gli affreschi dell'Hosios Lukas in Focide*, Critica d'Arte, n° 49, janvier-février 1962, p. 15, fig. 12 ; et par

G.A. SOTIRIOU, *Peintures murales byzantines du XI^e siècle dans la crypte de Saint-Luc en Phocide*, Actes du III^e Congrès International des Études Byzantines, Athènes, 1932, p. 390 : « œuvre tardive ».

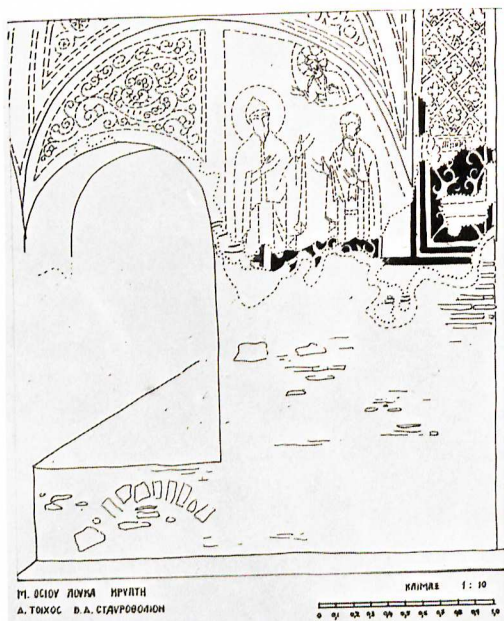


FIG. 10. — Crypte. Paroi ouest. L'igoumène Basile (?) et saint Luc (dessin). Les parties noircies indiquent la couche inférieure.



FIG. 11. — Crypte, la même paroi.



FIG. 12. — Saint Luc. Détail de la fig. 11.



FIG. 13. — L'igoumène. Détail de la fig. 11.

L'autre représentation d'higoumènes, beaucoup plus importante, se trouve dans la travée de l'entrée de la crypte (fig. 9, nos 1-3). Sur la voûte en berceau, le Christ en buste sort les deux mains de la gloire ronde, qui l'encadre (fig. 14), pour bénir d'un côté saint Luc, et de l'autre côté un groupe de moines. Le saint, presque effacé dans la partie haute, est seul, de front, bénissant de la main droite élevée — qui montre ainsi le Christ — tandis que, de la main gauche, il tient un rouleau déplié, aux lettres effacées par un enduit blanc. Le groupe des moines, — un rare exemple de portrait collectif dans l'art byzantin de l'époque — est compact ayant au premier rang trois figures élancées en pied, dont les deux portent le *koukoulion*, le capuchon caractéristique des moines du rang supérieur, des *mégaloschimos*. Les têtes nues des autres moines apparaissent derrière et parmi les têtes des trois figures du premier rang. Tous sont tournés de trois quarts en attitude de prière, le regard élevé vers le Christ³¹ (fig. 16). Le sens de cette composition est relativement clair : la communauté monastique, avec en tête trois personnes vénérables, adresse au Christ une *déisis* par l'intercession de saint Luc. On pourrait y voir aussi une indication probable du vrai vocable de la crypte. Le visage du personnage que l'on pourrait considérer comme le chef de file — il est le premier du rang et d'une stature légèrement plus grande — est dessiné sommairement mais d'un tracé ferme et élégant, presque calligraphié, et ne présente pas de traits particulièrement personnels (fig. 16). Ce visage, qui correspond à un type de personnalité d'un certain poids et d'une certaine noblesse, diffère pourtant de celui des deux autres personnages du premier rang. Celui du milieu, au capuchon, a le visage plus maigre (fig. 16). Le troisième à la tête nue, se distingue par des traits vraiment de portrait : l'air bienveillant, le front élevé (*ἀναφάλας*), les cheveux courts et dressés vers le visage, la barbe séparée en deux — un byzantin l'aurait qualifié de *ὀξύδιχαλογένης* — et, en plus, la forme légèrement bombée de l'occiput, enfin, la silhouette aux épaules tombantes (fig. 16). Il faut remarquer que ces traits correspondent exactement à ceux du donateur de l'église (fig. 15) ce qui ne peut pas être dû au hasard. Les autres moines ne sont pas non plus dépourvus de caractère individuel.

Le résultat positif de cette petite investigation serait donc que le religieux offrant l'église à saint Luc apparaît une seconde fois, dans la crypte, en compagnie d'autres supérieurs du monastère, mais sans nimbe et sans être le premier du rang. Si nous supposons que les images des higoumènes que nous avons vus aussi bien à l'occasion de l'offrande que dans l'entrée de la crypte, représentent des personnages contemporains du peintre, la représentation de la crypte serait antérieure à celle de l'offrande, où notre religieux apparaît seul et nimbé. On pourrait avancer aussi d'autres hypothèses. Pour éviter ce genre de difficultés, il nous faut admettre que ces peintures ne sont pas contemporaines des personnages représentés. Dans ce cas, dans l'image de la crypte seraient groupés, au premier rang, les higoumènes qui succédèrent à saint Luc, dont le troisième serait le religieux-ktitor de l'église³².

Une preuve que cette manière de voir est juste nous est fournie par la décoration de la crypte même. Les voûtes d'arêtes y sont toutes décorées de médaillons portant des bustes de saints³³. Dans chaque voûte sont groupés par quatre des saints qui ont une certaine parenté : les apôtres, les saints guerriers, etc. Or, sur la voûte sud-est, qui se trouve

31. Cette scène est aussi signalée par MORISANI, *loc. cit.*, p. 15, fig. 11, « Stupefacente serie di ritratti, di un realismo composto e superato, pur nell'evidenza degli elementi caratteristici ».

32. La pensée de représenter dans une *déisis* en même temps des personnages qui avaient vécu à des époques

différentes, n'est pas étrangère aux Byzantins. L'exemple le plus illustre serait la représentation de la Vierge entre Constantin et Justinien dans le vestibule de Sainte-Sophie.

33. SOTIRIOU, *op. cit.*, p. 391. Cf. M. CHATZIDAKIS, dans *Propyläen Kunstgeschichte*, t. 3, *Byzanz und der christliche Osten*, Berlin, 1968, p. 238, fig. 179.



FIG. 14. — Crypte. Travée d'entrée. Le Christ sur la voûte.



FIG. 15. — L'higoumène Philothéos offrant l'église (détail de la fig. 6). ▶



FIG. 16. — Crypte. Travée d'entrée. Les moines.



FIG. 17. — Crypte. Voûte du bas-côté sud-est.
Saint Philothéos.



FIG. 18. — Crypte, même voûte.
Saint Luc.



FIG. 19. — Crypte, même voûte.
Saint Théodose.



FIG. 20. — Crypte, même voûte.
Saint Athanase.

au-dessus du tombeau C (fig. 9, n^{os} 9-12) sont groupés quatre saints, dont le caractère commun est le titre qui précède le nom : Ο ΟΣΙΟΣ ΠΑΤΗΡ Η ΜΟΝ, titre qui fait défaut à toutes les autres images de saints de la crypte, quarante en tout³⁴. Le titre distinctif — qui est celui de l'higoumène (cf. l'inscription d'Alivéri, plus haut) — indiquerait un rapport particulier entre les quatre bienheureux et le monastère. En effet, les personnages représentés sont : 1) saint Luc (fig. 18), 2) saint Athanase (fig. 20), 3) saint Théodose (fig. 19) et 4) saint Philothéos (fig. 17). Ces saints, outre saint Luc, correspondent exactement aux personnages que nous avons distingués dans le groupe des religieux de l'entrée de la crypte, aussi bien quant au rang monacal qu'au point de vue portrait. La seule différence, c'est que, sur la voûte, ils sont traités en tant que *hosioi*, tandis qu'ici ils ne sont que simples religieux. En tout cas nous sommes en état maintenant de donner des noms aux trois personnages du premier rang du groupe des religieux. Le premier, au capuchon et à la barbe blanche, serait Théodose (fig. 16), connu dans la Vie comme l'un des trois élèves et compagnons du saint, personnage d'un certain rang social puisqu'il avait un frère nommé Philippe, du rang des spathaires³⁵. Il est donc normal qu'il tienne la première place, en tant que plus ancien. Le second personnage serait Athanase, également en capuchon donc aussi *mégaloschimos* (fig. 16). Il n'est pas autrement connu, ce qui n'est pas étrange, car il doit se placer chronologiquement après la rédaction de la Vie et avant l'*anakomidi*, période obscure pour l'histoire du monastère. Le seul document de son existence sera dorénavant sa présence dans les deux groupes des *hosioi* et des religieux. Enfin, le troisième serait Philothéos (fig. 16) sûrement celui qui a été nommé plus haut (p. 130) comme l'instigateur et l'organisateur de l'*anakomidi*. Or, grâce à sa ressemblance, constatée plus haut, avec le religieux offrant l'église à saint Luc (fig. 15), ce dernier acquiert une identité. C'est l'higoumène Philothéos qui s'y présente comme le fondateur de la grande église dédiée à saint Luc.

Il faut comprendre le sens de cette image d'après les renseignements fournis par l'Acolouthie. On a signalé plus haut que Philothéos y est mentionné seulement par rapport à l'*anakomidi*, et que pour la fondation, l'Acolouthie se sert de la forme impersonnelle ἡγειραν (= on a élevé). Si Philothéos était vraiment le fondateur de par ses propres moyens, nul doute que l'Acolouthie en aurait fait mention honorable. Il faut donc comprendre que c'est sous son higouménie que l'église fut probablement commencée et sûrement achevée. Pour nous, l'importance de l'identification du fondateur et de l'organisateur de l'*anakomidi*, augmente du fait que l'achèvement de la grande église est ainsi confirmé encore plus près de la date 1011.

c — Les higoumènes et leurs tombeaux.

Avant de terminer ce chapitre il faut tirer au clair certaines conséquences de ces identifications.

D'abord essayons de réunir dans une liste (ce que nous croyons savoir et ce que nous

34. Inédits. SOTIRIOU, *loc. cit.*, sans description : « sont des œuvres tardives ».

35. KREMOS, t. 1, p. 51 : ... κοσμητῶ τιμώμενος ἀξιωματι, σπαθαρίους συνήθως αὐτοῦς καλοῦμεν. Dans une inscription métrique funéraire, conservée au monas-

tère, il est question d'un moine Théodose, qui aurait quitté des grandes dignités, d'*antypatos*, *patrice*, *katépano*, *vestis*, pour devenir moine. Elle serait plus tardive (XII^e siècle ?) pour des raisons paléographiques. Voir G. A. SOTIRIOU, dans Ἀρχαιολ. Δελτίον, Περὶ ἀρχαίων, 1921-1922, p. 181-182.

supposons) avec les renseignements procurés par d'autres sources, concernant les higoumènes de Saint-Luc, dès x^e-xi^e siècles :

1. *Théodose*, élève et compagnon du saint. Higoumène après 953. Considéré comme *hosios* (fig. 19).
2. *Athanase* ? Considéré comme *hosios* (fig. 20).
3. *Philothéos*. Higoumène et fondateur de Saint-Luc. En 1011 ayant achevé la construction de la grande église il opère l'*anakomidi*. Considéré comme *hosios*, il est représenté comme un homme âgé (fig. 6, 15, 16, 17).
4. *Grégoire*. Il s'occupe de la décoration de l'église et spécialement des sculptures, du carrelage et du revêtement de marbre³⁶. Est-ce que l'année 1014, date de la construction du métouchion d'Eubée, dont le décor sculpté est étroitement apparenté à celui de Saint-Luc (v. *supra*, p. 129 et n. 16), pourrait servir d'indication pour situer chronologiquement les activités de l'higoumène Grégoire ?
5. *Théodore* de Léonardos. Personnalité importante, mort avant 1048³⁷.
6. *Zosimas*. Il enrichit le métouchion d'Eubée de nouvelles constructions en 1065³⁸.
- (7. L'higoumène qui figure seul dans la crypte (fig. 10-13). Plutôt du xii^e siècle.)

Cette liste, la première qui soit dressée, n'est ni définitive ni complète. C'est un essai qui peut rendre des services, jusqu'à ce qu'elle soit corrigée et complétée.

Dans la crypte se trouvent trois tombeaux. L'un appartient à saint Luc et les deux autres sont couverts d'une plaque de marbre, dont l'une est richement décorée par des ornements pseudocouffiques, finement ciselés ; elle était probablement surmontée d'un ciborium³⁹ (fig. 21-22). La tradition orale attribuait ces deux tombeaux magnifiques à l'empereur (supposé fondateur de l'église) Romanos II et à sa femme⁴⁰.

36. Sur la partie étroite des pilastres qui se trouvent des deux côtés de l'entrée du narthex au naos, on lit l'inscription suivante :

+ Λουκά τρισμάχαρ τὸ / φιλόθεον ἔργον / γλυφέν
δέχοι / ο ἐκ χειρῶν Γρηγο || ρίου ὅπερ τέτευχε /
προσβείας σου θαρ / ρήσας δίδου εἰς πῆ / ρας καὶ
λύσιν ὀφλημά / των +.

A la place correspondante, à l'intérieur de l'église, se trouve une autre inscription, dans le même sens, mais adressée au Christ :

+ Χριστέ μοι δίδου / ὀφλημάτων λύσιν / Γρηγορίῳ
μοναχῷ || τῷ, σῷ οἰκέτῃ / τῷ κοσμίσαντι τὴν /
μαρμάρωσιν ταύτην.

Les inscriptions — la première est métrique — sont écrites dans des belles majuscules accentuées, avec très peu de fautes d'orthographe : οἰκέτης pour ἰκέτης, κοσμίσαντι pour κοσμήσαντι (KREMOS, II, p. 179, avec quelques malentendus. Un dessin exact, dans SCHULTZ-BARNSELY, p. 28). D'habitude ces inscriptions sont interprétées comme nommant le moine Grégoire qui aurait exécuté de ses propres mains (ἐκ χειρῶν) toute la *marmarosis* (sur le terme, voir A. ORLANDOS, 'Η ξυλό-στεγος βασιλική, t. 2, p. 245, note 5). Le fait que l'ensemble des travaux sur marbre aussi bien sculpté (γλυφέν) que de carrelage, demande une somme énorme d'heures de travail, impossible pour une seule personne ; d'autre part, la place trop ostensible de ces inscriptions — c'est, en plus, le seul nom qui figure dans tout

le bâtiment — amènent à penser que Grégoire ne serait pas un humble *marmararios*, mais l'higoumène qui aurait présidé à l'accomplissement de l'œuvre en question. La date est incertaine, mais en tout cas, il devrait se placer après Philothéos.

37. « τοῦ πανοσίου ἐκείνου μοναχοῦ καὶ ἡγουμένου τῶν Στειρίου καὶ Θεοδώρου τοῦ Λεονάρδου ». Ainsi est mentionné l'higoumène Théodore, déjà défunt (ἐκείνου), dans les chapitres d'une confraternité religieuse de Thèbes, au nom de l'icône de la Vierge de Naupacte, écrits sur parchemin vers 1048-49, et conservés dans les archives de la Regia Capella Palatina de Palerme. Voir N. A. BEES, 'Η μονὴ τοῦ 'Οσίου Λουκά, etc., dans *Byz.-Neogr. Jb.*, t. 11, 1935, p. 182 et 187 (= Πρακτικὰ τῆς Χριστιανικῆς 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας, 1935). Ce personnage devait être très important, puisque son nom doit être toujours commémoré aux offices de la confraternité, à côté du nom de l'higoumène actuel.

38. Voir *supra*, note 16.

39. SCHULTZ-BARNSELY, p. 34-35. Pour le décor pseudocouffique, v. G. SOTIRIOU, 'Αραβικαὶ διακοσμήσεις, etc., dans *Byz.-Neogr. Jb.*, t. 11, 1935 (= Πρακτικὰ τῆς Χριστιανικῆς 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας, 1935), p. 74 : début du xi^e siècle. Cf. G. MILES, *Byzantium and the Arabs*, D.O.P., t. 18, 1964, p. 25-26, fig. 45.

40. KREMOS, t. 2, p. 194.



FIG. 21. — La Crypte. Vue du tombeau B et d'une partie de la voûte nord-est avec le buste de saint Athanase. Au fond, le tombeau du saint, avant d'être débarrassé du décor néoclassique.



FIG. 22. — La Crypte. Le bas-côté sud-est avec le tombeau C vu de l'ouest.

Depuis longtemps on avait pensé que les tombeaux étaient destinés plutôt à des higoumènes illustres⁴¹. Cette dernière opinion est maintenant confirmée. Il a été noté plus haut, que la voûte qui contient les images-portraits de saint Luc et des trois higoumènes, se trouve au-dessus du tombeau qui est le moins soigné. Il est plus que probable que le choix de cette place des portraits n'est pas sans rapport avec les tombeaux.

Il faut remarquer que la voûte qui surmonte le tombeau avec la plaque décorée aux pseudocoufiques (fig. 21) celle du bas-côté nord-est (fig. 9, n^{os} 5-8) est décorée aussi de quatre bustes-portraits de saints (fig. 23) qui sont signalés ici parce qu'ils portent les mêmes noms que ceux de la voûte sud-est qui nous a occupés. 1) Saint Luc, moine *mégaloschimos*, à la barbe noire (fig. 24 et fig. 9, n^o 5) ; 2) Saint Athanase, évêque, à barbe blanche (fig. 23 et fig. 9, n^o 6) ; 3) Saint Théodose, moine à la barbe blanche pointue en deux (fig. 25, fig. 9, n^o 7) et 4) Saint Philothéos, jeune moine à la barbe ronde (fig. 23 et fig. 9, n^o 8). Tous les quatre sont désignés par le mot ΑΓΙΟC et non par ΟCΙΟC. Saint Luc a les mains dans le geste de la prière comme dans la mosaïque en face de la châsse, où il est également désigné par ΑΓΙΟC (fig. 26) et les traits physiques des autres trois saints, ne correspondent pas à ceux des saints que nous avons traités plus haut d'higoumènes. Saint Luc préside donc une seconde fois une triade de saints homonymes à ceux de l'autre voûte, mais qui n'auraient pas, cette fois, de rapport direct avec le monastère.

41. G. SOTIRIOU, dans DIEZ-DEMUS, p. 107.



FIG. 23. — La voûte d'arête du bas-côté nord-est.

Le phénomène de la présence de deux groupes de saints aux mêmes noms à deux places correspondantes aussi bien au point de vue architecture qu'à celui des tombeaux, produit ici l'effet d'un programme plutôt rigoureux. On devrait pour l'expliquer le mettre en rapport, avec le fait, signalé par A. Grabar à Sainte-Sophie, de la présence simultanée des effigies de deux saints homonymes, de saint Ignace d'Antioche et de saint Ignace patriarche de Constantinople. D'après Grabar, le saint universellement reconnu, servirait de patron au nouveau saint, récemment mort et ainsi l'image du nouveau saint serait plus facilement acceptée⁴². Cette hypothèse serait confirmée par l'ordonnance des saints des deux voûtes de la crypte : dans la voûte nord-est seraient groupés les trois saints patrons des trois saints locaux qui n'étaient et qui ne sont jamais entrés dans le calendrier. Seul saint Luc est présent les deux fois — mais à un âge différent — car lui, « le grand », comme il est nommé dans la Vie, n'avait pas besoin de la protection d'un patron pour se faire reconnaître comme saint dans la conscience des pèlerins.

42. A. GRABAR, *Un calice byzantin aux images de patriarches de Constantinople*, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, pér. IV, t. 4 (1964-1965),

1966 (Hommage à G. Sotiriou), p. 45-51. Réimprimé dans A. GRABAR, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, vol. I, Paris, 1968, p. 183-187.



FIG. 24. — Saint Luc. Détail de la fig. 23.



FIG. 25. — Saint Théodose. Détail de la fig. 23 (avant nettoyage).



FIG. 26. — Saint Luc. Mosaïque. Bras nord de la croix dans l'église.



FIG. 27. — Saint Kyriakos. Détail de la fig. 7, avant restauration.

D'autre part, Schultz et Barnsley avaient remarqué avec raison, que la crypte était dès le début aménagée pour recevoir, à leur place, les deux tombeaux⁴³. Pourtant, on a distingué plus haut, trois higoumènes — *hosioi*, et on devrait s'attendre à trouver trois tombeaux remarquables. La seule explication qui paraît maintenant valable, est que, lorsque Philothéos procédait à la construction de l'église, il n'avait fait ériger, outre le tombeau du saint, que les tombeaux de ses deux prédécesseurs, Théodose et Athanase. C'est pourquoi une troisième tombe d'un certain appareil et dans une place marquante, prévue dans le plan, destinée à contenir la dépouille du troisième *hosios*, à savoir de Philothéos lui-même, fait défaut.

d — *La date des peintures.*

Pour avoir une preuve de la véracité des renseignements importants fournis par les peintures murales examinées plus haut, il faudra voir rapidement à quelle date elles se placeraient.

Les faits qui s'y rapportent sont les suivants :

1) Dans l'offrande de l'église, Philothéos est représenté nimbé, ce qui se répète dans la voûte de la crypte, où il est accompagné du titre de *hosios*. Il s'agit d'une commémoration posthume d'un fait important pour le monastère et en même temps d'un hommage à la mémoire de la personne qui aurait accompli cette œuvre pieuse et magnifique. Ce qui n'est pas clair c'est la raison pour laquelle on a choisi un endroit plutôt peu visible pour placer cette scène importante qui occupe d'habitude une place bien en vue. L'année de la mort de Philothéos nous est inconnue, mais il ne doit pas avoir survécu longtemps à son œuvre puisque il est représenté âgé et, en plus, c'est un autre higoumène qui s'occupe de la décoration de la nouvelle église.

2) La figure de saint Nicolas, dans la lunette de la porte qui amène à l'église de Saint-Luc (fig. 8) est peinte sur une mince couche de plâtre, qui n'est pas appuyée sur le mur mais sur la face postérieure de la plaque de marbre, qui revêt le mur et bouche l'ouverture sur ce point de l'église. Donc, la peinture a été faite après l'achèvement des travaux de revêtement des murs. Si notre interprétation de l'inscription de Grégoire est juste (v. *supra*, note 36) il est fort probable que c'est sous l'un des higoumènes, qui ont succédé à Grégoire, que la décoration de la pièce attenante à la châsse aux reliques, a été achevée.

Ainsi nous obtenons un *terminus post*, pourtant assez vague. Nous avons supposé plus haut que Grégoire se place entre Philothéos et Théodore de Léonardos, donc la peinture pourrait dater aussi de l'époque de Théodore ou même d'après lui. Pour préciser il nous faut d'autres critères.

Le plus sûr serait la comparaison de nos peintures avec celles des autres chapelles de l'église et avec celles de la crypte.

En examinant d'abord la figure la mieux conservée de notre pièce, l'évêque Kyriakos (fig. 7, 27), on constate qu'il appartient non seulement à la même époque que les peintures des autres chapelles, mais qu'il a été peint par l'un des maîtres qui y ont travaillé. La surface n'est pas lisse parce que la matière picturale épaisse laisse des aspérités (fig. 27). La chair est de couleur ocre foncé sur laquelle se dessinent les rides de couleur orange rehaussées

43. SCHULTZ - BARNSELY, p. 35.



FIG. 28. — Église de Saint-Luc. Chapelle sud-ouest.
La Vierge à l'enfant (détail).

de « lumières » blanches. Les ombres sont de teinte brun-rougeâtre, tandis que les traits et les contours sont marqués d'une ligne continue de couleur foncée, presque noire. De même, les draperies (robe grise, chasuble mauve) sont rendues par différents tons de la même couleur où les lignes blanches marquent les traits saillants. Il est évident que dans cette figure on s'intéresse à rendre le modelé et on y arrive par un sens exact du jeu de couleurs. Mais le tracé ferme et concis des traits — même du contour de la barbe blanche — s'impose en formant un cadre solide et expressif dont le ton est sans rapport avec celui du coloris du visage. Le visage aux traits nobles, au regard éveillé, appartient à un homme à la vie intérieure intense. Cette même intensité caractérise, par exemple, l'expression de la Vierge de la petite abside de la chapelle sud-ouest (fig. 28) où l'on reconnaît facilement aussi

les mêmes procédés dans le rendu du modelé. Même les oreilles et les rides de l'Enfant Jésus sont pareilles à celles de l'évêque âgé⁴⁴. D'autre part, saint Théodose, dans la crypte (fig. 19), serait dessiné par le même artiste qui a peint saint Kyriakos (fig. 7 et 27).

Un regard sur les éléments purement décoratifs, amène aussi au même résultat de parenté étroite, sinon d'unité entre certaines peintures des chapelles de l'église, de notre pièce et de la crypte.

Au-dessus de saint Kyriakos se dresse au départ de l'arc, un motif pseudocoufique (fig. 3, 4 et 27) caractérisé par l'élégance du dessin : certaines hastes de lettres se prolongent en volutes gracieuses de rinceaux, ressemblant ainsi à la décoration d'un départ d'arc au gynécée⁴⁵. Dans la crypte, le rare décor en lettres coufiques est plus simple et plus sobre (fig. 29) se rapprochant du décor coufique de certains boucliers de saints guerriers dans les mosaïques de la grande église⁴⁶.

La décoration des arcs présente des variantes d'une même conception décorative. Un motif est constitué par l'entrelacement de deux systèmes de formes romboïdales contiguës, dont l'un, monochrome, est nettement géométrique et l'autre, multicolore, est d'origine végétale, mais fortement stylisé (fig. 2). L'autre motif est le même système végétal stylisé mais seul. Les couleurs varient. On trouve les mêmes variantes et d'autres dans les chapelles, au gynécée, ainsi que dans la crypte (fig. 26). Il en va de même avec les imitations de marbres qu'on trouve partout à profusion (fig. 5, 8, 26, 27).

A partir de cette unité aussi bien de style que des éléments du décor peint dans diverses parties du bâtiment qui indiquent une unité d'inspiration, on peut penser aussi à une certaine unité quant au temps pendant lequel ses peintures ont été exécutées.

Il convient pourtant de signaler des divergences, aussi bien thématiques que stylistiques, que l'on peut constater entre le décor de diverses parties, ce qui n'amène pas obligatoirement à une différence d'époque.

On retrouve la manière dont est décorée la voûte du bas-côté qui nous occupe, dans les autres voûtes d'arêtes peintes (par exemple, fig. 23). Seulement le décor en est moins soigné (fig. 2). A la place des médaillons des saints, se trouvent ces motifs ronds, disons solaires. Les rinceaux qui remplissent le fond sont minces et forment des volutes souples et gracieuses. Par leur dessin peu précis ils ne produisent pas l'effet d'imiter des incrustations, comme c'est le cas aussi bien dans les voûtes des autres chapelles⁴⁷ que dans celles de la crypte (fig. 23)⁴⁸. Là, par le dessin ferme et appuyé et par l'opposition des tons clairs aux tons foncés, on atteint l'effet de matière solide. On peut constater des divergences pareilles quant au traitement des figures.

Les visages de saint Luc et de Philothéos (fig. 8 et 15) sont, dans la scène de l'offrande, trop abîmés pour pouvoir en déduire, avec assurance, le vrai caractère stylistique, ainsi que les procédés techniques. Pourtant, tous les deux donnent l'impression d'un modelé beaucoup moins serré, aux contours plutôt fluides et en tout cas, moins marqués, que ceux de saint Kyriakos (fig. 7). On serait donc enclin à distinguer deux manières différentes de peinture dans cette même petite pièce. Ce qui est intéressant, c'est que cette même différence se remarque aussi dans la crypte⁴⁹. Le groupe des higoumènes et moines (fig. 16) présente

44. M. CHATZIDAKIS, *Medieval Painting in Southern Greece*, in *Connoisseur*, vol. 150, n° 603, Mai 1962, p. 30, fig. 7.

45. MILES, *op. cit.*, p. 27, fig. 59.

46. *Ibid.*, p. 27, fig. 54, 55, 58.

47. CHATZIDAKIS, *op. cit.*, p. 31, fig. 8.

48. Cf. CHATZIDAKIS, dans Ch. DELVOYE, *Byzantion*, t. 31, 1961, p. 545.

49. Cf. SOTIRIOU, *Peintures murales byzantines*, etc., a distingué dans les scènes de la Passion de la crypte, deux styles différents.

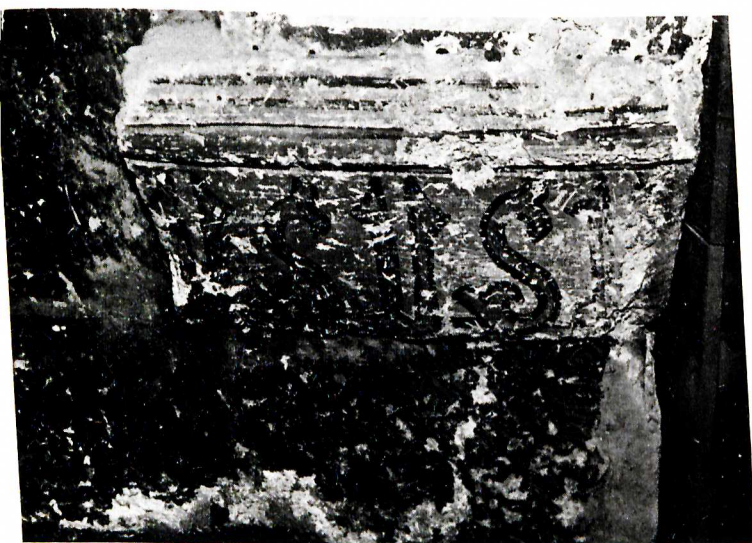


FIG. 29. — Crypte. Décor peint au-dessus du tombeau B.

FIG. 30. — L'arc avec les deux couches de peinture.
Cf. fig. 10.

des caractères qui se rapprochent de ceux des personnes dans l'offrande et diffèrent de la plupart des images-portraits dans les médaillons de la crypte. Ces derniers présentent aussi entre eux une certaine variété de procédés et de conception (cf. fig. 17, 18, 24, 25). Par exemple, les deux groupes de saints homonymes dont on a parlé plus haut, sont traités de deux manières tout à fait différentes. Les uns (fig. 23-25) sont des bons exemples de linéarisme expressif tel que nous le retrouvons aussi dans les mosaïques (fig. 26). Dans l'autre groupe (fig. 17-20) à côté des traits indiqués par des lignes fuyantes, tracées dirait-on en vitesse, des touches juxtaposées d'ombres vertes aux joues et aux rides roses et brun-rougeâtre produisent l'effet d'une peinture fine et lyrique qui rappelle les manières de Manet. On a vu pourtant qu'il y a des raisons d'un ordre différent pour considérer ces deux groupes contemporains. Il s'agirait donc plutôt du reflet de traditions et de sensibilités artistiques diverses que de différence d'époque.

Il n'est pas de notre intention de procéder ici à l'analyse de l'origine et de l'évolution du style dominant dans ces peintures ni de ses rapports avec celui des mosaïques de Saint-Luc ou avec des peintures d'autres monuments contemporains⁵⁰. Non plus d'entrer ici dans la discussion de la datation de diverses parties de l'église au décor peint et qui pourrait pourtant être tentée en partant de la chronologie relative des higoumènes du XI^e siècle. C'est hors du cadre de cette étude, pour laquelle la datation a un intérêt surtout docu-

50. Nous nous contentons maintenant de renvoyer à ce que nous avons écrit à ce propos dans les *Monuments de l'Attique et de Béotie* (Athènes, 1956, p. 16-17) dans les *Mosaïques (Grèce. Les mosaïques. Préface de A. GRABAR. Introduction de M. CHATZIDAKIS. Unesco, New York, 1959, p. 16-18)* ainsi que dans la brochure des mêmes auteurs (*La peinture byzantine et du haut Moyen Age*, Paris, 1965, p. 24-25). V. LAZAREV (*Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, p. 178, n. 81)

s'oppose à l'origine constantino-politaine de ce style. N. THIERRY, rapproche avec raison dans un récent article (*Un style byzantin, etc.*, dans *Journal des Savants*, Janvier-Mars 1968, p. 45-61) le style de nos mosaïques avec celui de certaines peintures de Cappadoce du XI^e siècle. L'énorme différence de la qualité pourtant indiquerait, à notre avis, que les peintures en question ne sont que des reflets provinciaux du grand style que représente Saint-Luc.

mentaire. Jusqu'ici la date des peintures de Saint-Luc n'a pas fait l'objet de discussions. En laissant de côté les vieilles opinions, nous pensons à Sotiriou qui, le premier, plaçait les peintures de la crypte au XI^e siècle, mais sans préciser davantage⁵¹ et de même Morisani⁵². De notre côté nous avons proposé pour les chapelles le début du XI^e siècle⁵³ et pour la crypte le premier tiers⁵⁴, tandis que K. Swoboda pensait pour une partie des fresques de la crypte à la fin du XI^e siècle⁵⁵. Lazarev trouve que les peintures sont contemporaines des mosaïques⁵⁶ et Grabar indique, en passant, que ces peintures sont antérieures à la fin du XI^e siècle⁵⁷. On pourrait donc pour le moment se contenter de l'unanimité des spécialistes sur la date du XI^e siècle, ce qui serait suffisant pour confirmer la véracité des images-portraits que nous avons présentées ici, seuls témoignages de la personne du fondateur de l'église de Saint-Luc et des autres premiers higoumènes qui ont dû gagner le titre de *hosios*.

Il valait la peine, pensons nous, de faire surgir de l'oubli complet et de revoir, même dans leur aspect physique, ces personnages qui avaient le don de voir grand et de bien faire. Car, c'est grâce à leur fervente piété et à leur activité sans relâche qu'un monument de la qualité et de l'envergure de Saint-Luc a été érigé sur le sol désert de la Phocide, dans des temps extrêmement difficiles pour l'Hellade.

Athènes.

M. CHATZIDAKIS.

51. SOTIRIOU, *op. cit.*

52. MORISANI, *op. cit.*, p. 1.

53. M. CHATZIDAKIS, *Monuments byzantins d'Attique et de Béotie*, Athènes, 1956, p. 16.

54. Le même, dans *Propyläen - Kunstgeschichte*, t. 3, Berlin, 1968, p. 238.

55. K. SWOBODA, *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, Graz-Wien-Köln, 1961/1962, p. 71 et s., et 85.

56. V. LAZAREV, *ibid.*, p. 152.

57. A. GRABAR, *Cab. Arch.*, t. 17, 1967, p. 263.

DÉCOUVERTE D'UNE ÉGLISE BYZANTINE A SÉBASTE DE PHRYGIE

Rapport préliminaire

par Nezih FIRATLI

Dans l'antique Phrygie, plus exactement dans la région de la Phrygia Pacatiana, dans la ville même de Sébaste (actuellement Vilayet d'Uşak, caza de Sivaslı) que l'on nomme aujourd'hui Selçikler Köyü (fig. 1), des trafiquants d'objets antiques trouvèrent, en 1963, deux fragments d'architrave et un pilier de balustrade, détachés d'un iconostase d'église.

Dès que la direction de nos musées en a eu connaissance, elle m'envoya sur les lieux pour enquêter, pratiquer des sondages de reconnaissance et, naturellement, établir un rapport. La chance me favorisa, et une troisième partie de l'architrave de l'iconostase fut trouvée facilement.

La décision d'entreprendre des fouilles régulières fut prise alors, et celles-ci commencèrent en 1966¹.

Au Congrès d'études byzantines tenu à Oxford en septembre 1966, j'ai présenté une communication sur les travaux préliminaires concernant ces recherches.

J'ai continué à fouiller en 1967 et 1968, et pendant ces courtes campagnes d'excavations, j'ai pu établir le plan de l'église à laquelle avait appartenu l'iconostase dont on avait trouvé des fragments, et distinguer les différentes périodes de sa construction.

Un grand nombre de pièces architecturales avaient été déterrées à cette occasion. Nous en avons déduit que cette église devait appartenir à un complexe de bâtiments, qui formaient peut-être l'évêché de Sébaste.

Au sud de la première église, sont apparus les restes d'une immense abside qui appartenait à une autre église, beaucoup plus importante que la première. Ces deux édifices et leurs annexes étaient entourés de murailles formées de grands blocs de pierre, de provenance locale, et dont les dimensions dépassent parfois les deux mètres (fig. 2).

Sur toute la surface de ce terrain, les fouilles continuent. Dans les quelques lignes qui suivent, nous tâcherons de donner un court aperçu des résultats des travaux, en ce qui concerne la seconde église².

1. D'autres relations préliminaires sur ces fouilles : M. J. MELLINK, *AJA* 71, 1967, p. 172-173 et *AJA* 72, 1968, 146 ; *Anatolian Studies*, 1968, 18, p. 42.

2. Nous avons profité de nos travaux, pour étudier les tumulus de la nécropole de Sébaste, ainsi que les vestiges d'un site préhistorique. Cette étude a été faite par le Dr Ufuk Esin, de l'Université d'Istanbul. Quant

aux recherches sur l'architecture de l'église, elles furent menées par l'auteur, ainsi que par l'archéologue-architecte M^{lle} Ülkü İzmirligil et le photographe M. Haluk Ergüleç, que je remercie encore une fois, pour les plans et les photos qu'ils m'ont permis de joindre au présent article. Je remercie également la Direction Générale des Musées et la direction du Musée Archéologique d'Istanbul, pour l'appui qu'elles nous ont accordé.

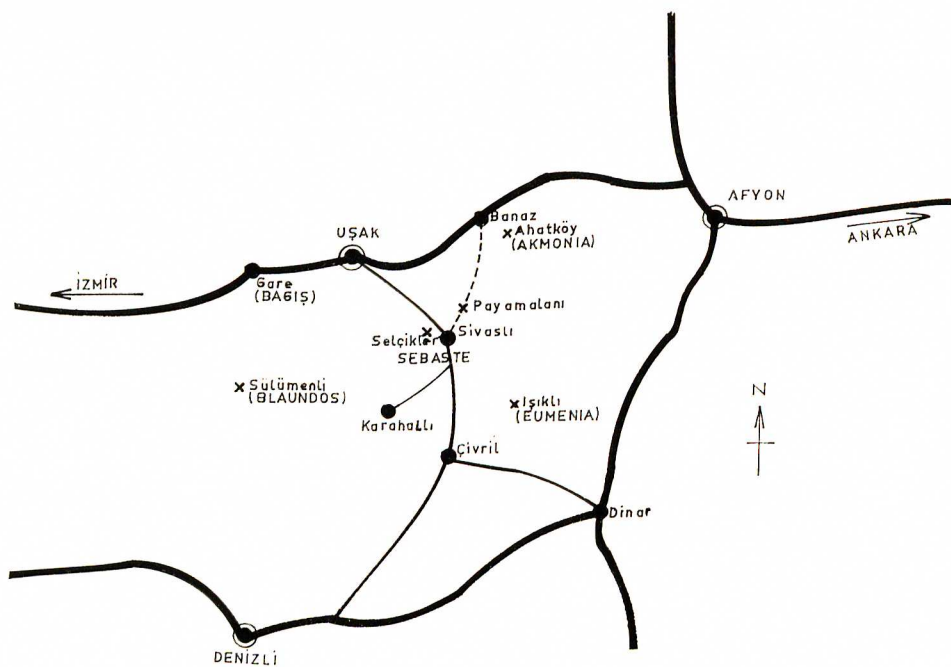


FIG. 1. — Sébaste et ses environs.

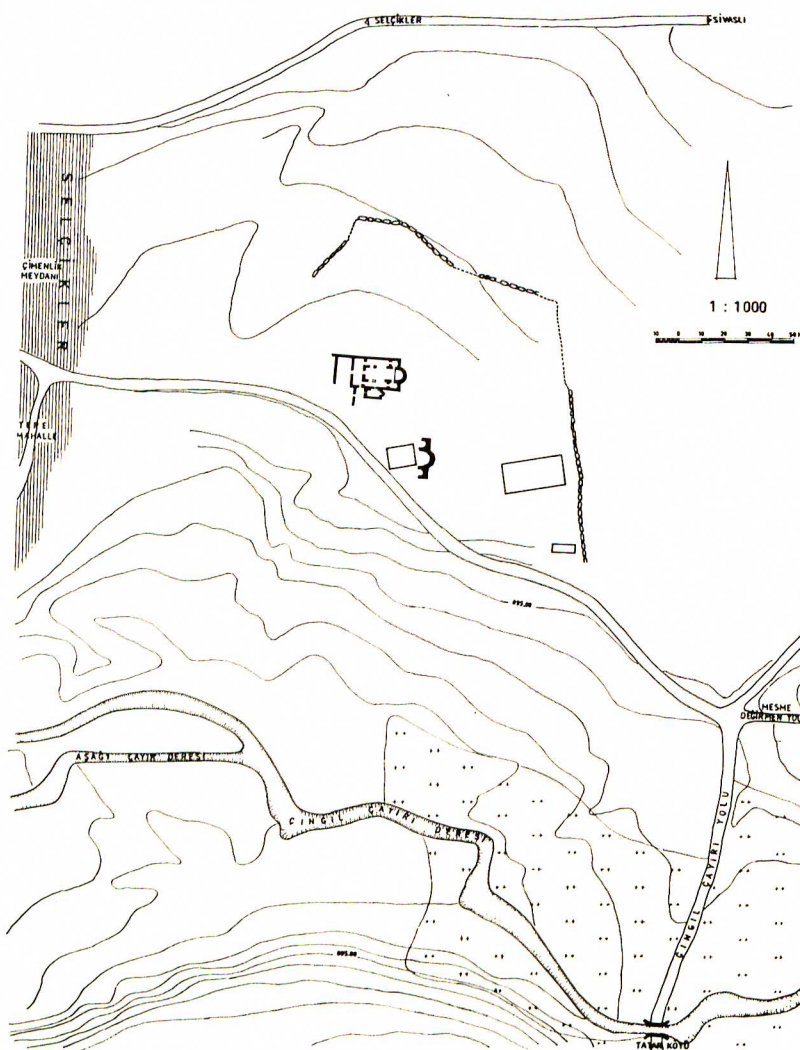


FIG. 2. — Emplacement des églises au village de Selçikler.

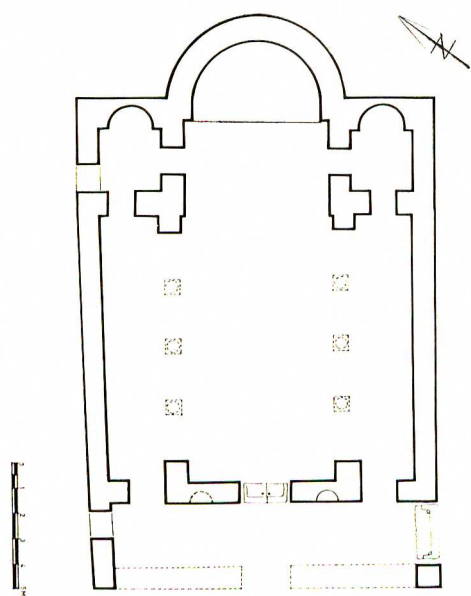
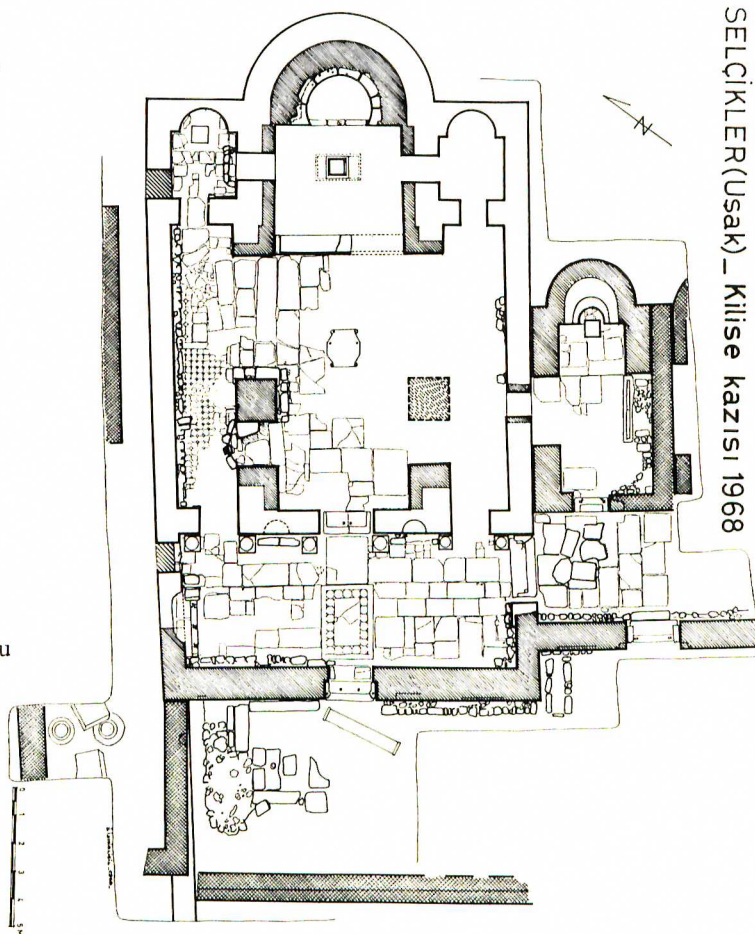


FIG. 3. — Plan reconstitué de l'église du VI^e siècle.

FIG. 4. — L'église et son paréclision. ►



SELÇIKLER(Usak) - Kilise kazısı 1968

Architecture

Les fouilles ont fait apparaître les vestiges de deux édifices, ou plutôt de deux étapes de l'histoire du même édifice. A fleur de terre, on a trouvé les restes de murailles de la première construction, dont le pavement à moitié détruit était enfoui à deux mètres sous terre. Cette première église était une basilique (fig. 3). Tandis que l'édifice qui lui fut superposé était une église à coupole (fig. 4, 7). Nous attribuons la basilique au VI^e siècle et l'église transformée au X^e.

Les vestiges retrouvés permettent de se rendre compte de certains autres détails de ces transformations. Les murs de fondation sous les colonnes de la basilique initiale servirent plus tard au renforcement des piliers sous la nouvelle coupole. Sur le côté Nord, deux portes semblent avoir été murées. Le mur extérieur paraît avoir été déplacé vers l'Occident, pour agrandir le narthex primitif. Sur le côté Sud, une nouvelle porte fut ouverte pour donner accès à une chapelle funéraire, qui semble être de la même époque que les transformations de l'église (fig. 4).

L'iconostase, dont il sera question plus loin, appartient à l'église rénovée. Dans les nouveaux murs, ont été encastés des fragments qui avaient appartenu au monument du

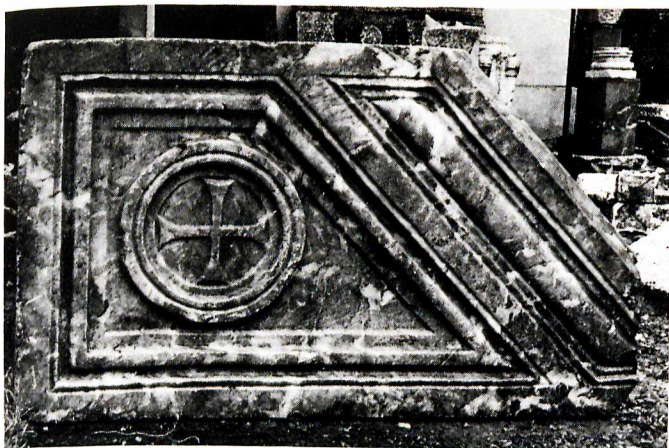


FIG. 5. — Escalier de l'ambon.

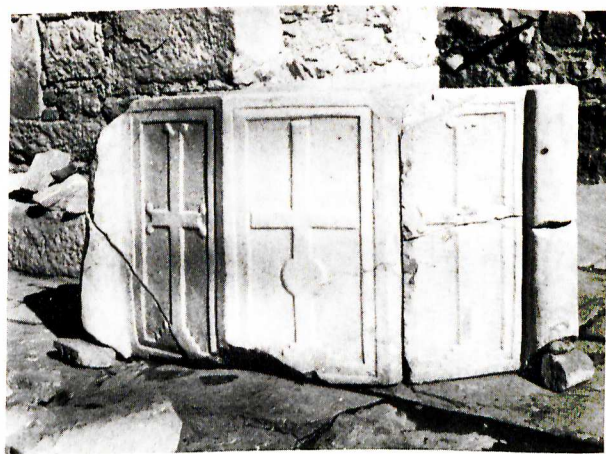


FIG. 6. — Façade de l'ambon.



FIG. 7. — Vue sur l'abside de l'église.

vi^e siècle. C'est ainsi que, au milieu de la nef, sur l'emplacement de l'ambon du vi^e siècle, on a pu recueillir presque intacts des fragments importants de celui-ci (fig. 5, 6).

Le pavement était de marbre blanc et bleuté. Dans les nefs latérales, il était en *opus sectile*. Dans le narthex, devant la porte, est incrusté un panneau de carrelage où figurent des plaques de marbre octogonales. Comme table d'autel, on a utilisé une grande plaque de marbre rectangulaire, creusée en bassin, de 4 à 5 centimètres de profondeur, et dotée sur un des côtés d'une ouverture, pour l'écoulement des liquides. Cette plaque, fort curieuse,

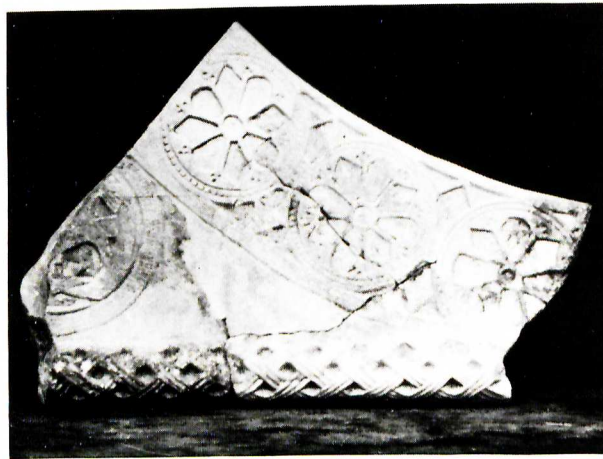


FIG. 8. — Fragments d'une archivolte trouvés dans un tombeau dans le narthex.

fait penser aux pièces analogues des Musées d'Istanbul, d'Athènes et de Belgrade qui, cependant, présentent en plus des reliefs à personnages, et sont connues sous l'appellation de « Tables des Martyrs »³.

Dans l'abside du côté Nord, se trouve le pied d'une table de prothèse. Tout à côté, on a trouvé des ossements.

Dans le narthex, les socles enlevés aux travées de la nef du vi^e siècle ont été réutilisés, pour servir de supports aux colonnes qui soutenaient la nouvelle voûte. Dans l'angle Nord-Ouest du narthex, on voit les restes d'une tombe à deux étages, creusée dans le mur. Un fragment d'archivolte sculptée a été réemployé pour sa construction (fig. 8). On y voit aussi une grande plaque de marbre ornée de trois croix incisées. Des ossements humains furent trouvés dans la partie inférieure du tombeau, où une autre plaque de marbre décorée de trois croix incisées fut également trouvée.

Près de la porte d'entrée, par terre, a été découverte une archivolte en trois morceaux. Elle est sculptée et décorée de représentations incrustées de saint Nicolas et saint Théodore (fig. 9, 10, 11).

Dans la chapelle funéraire ou paréclision, mentionnée plus haut, on a trouvé une

3. G. A. SOTIRIOU, *Archéologie Chrétienne et Byzantine* (en grec), p. 75 et suiv.

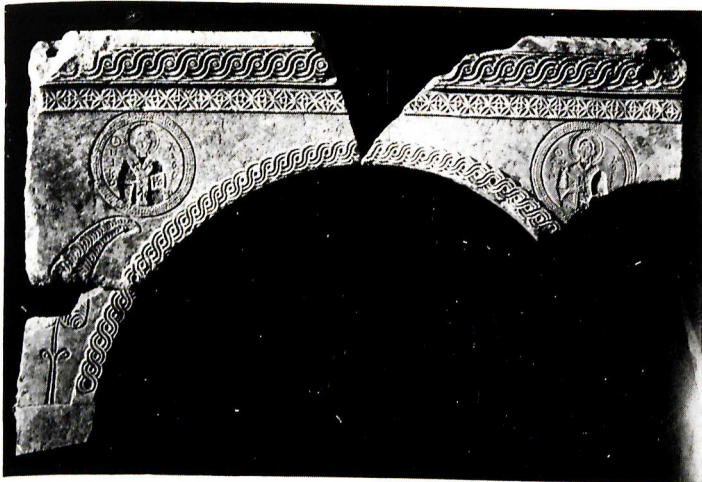


FIG. 9. — Fragments d'une archivolt trouvés dans le narthex.



FIG. 10. — Fragments d'une archivolt trouvés dans le narthex.

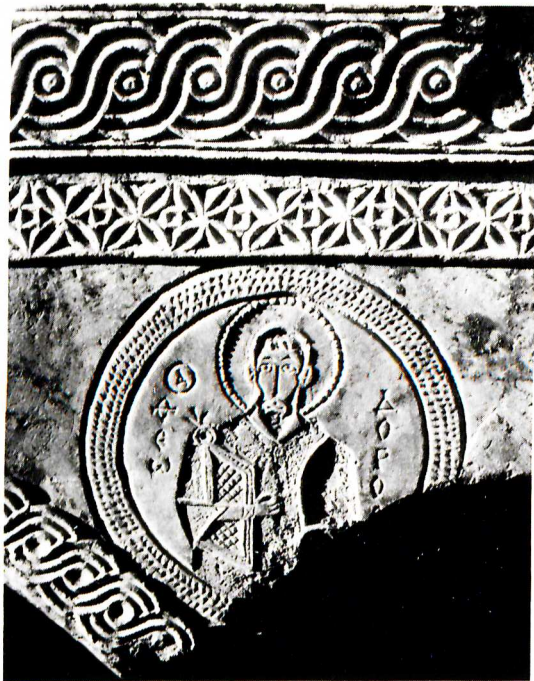


FIG. 11. — Fragments d'une archivolt trouvés dans le narthex.



FIG. 12. — Fragment d'archivolte, avec l'image de saint Grégoire de la Grande Arménie.

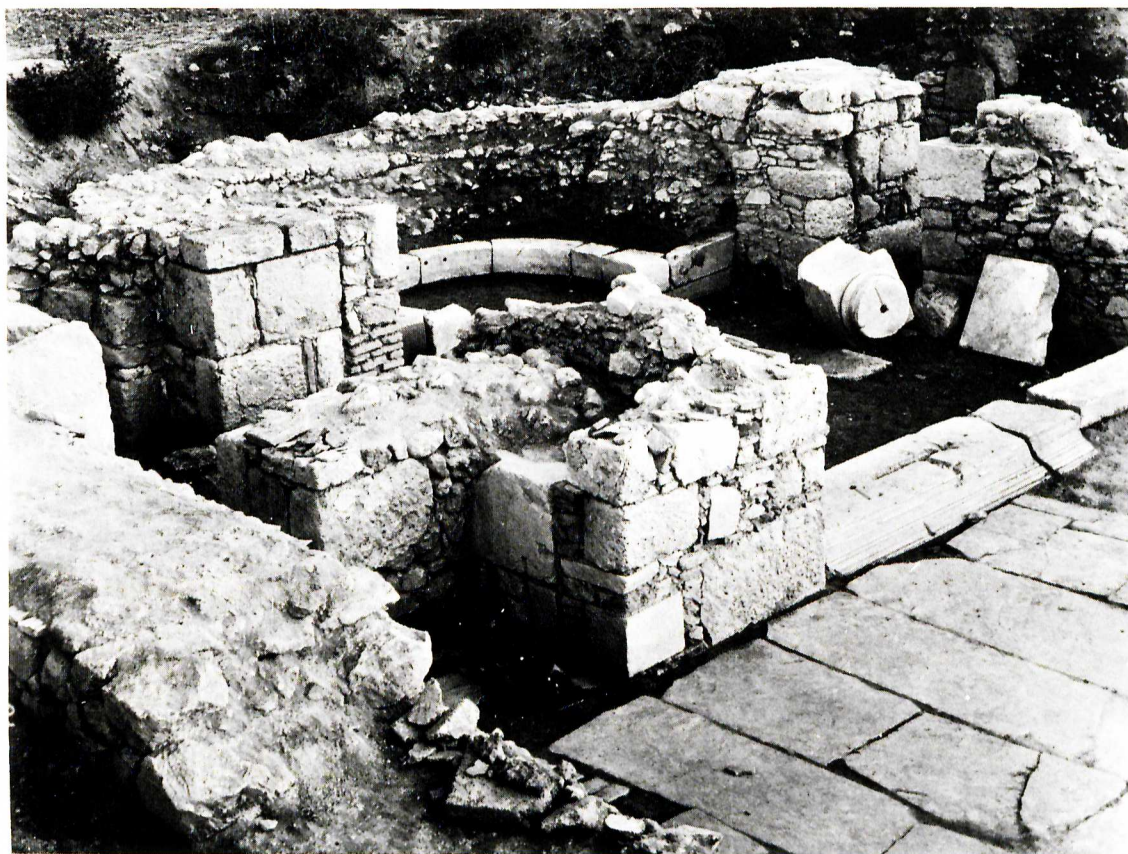


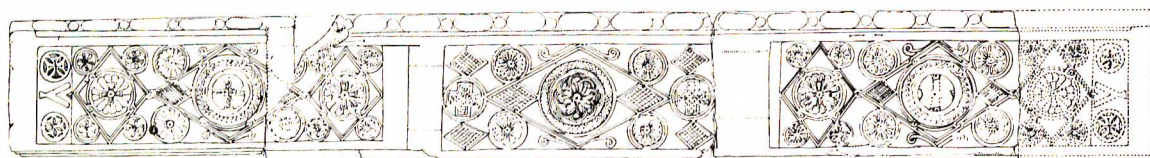
FIG. 13. — Paréclision vu du Nord-Ouest.

partie d'un synthronon et un autel (fig. 13). Devant la porte de cette chapelle, fut dégagé un fragment d'une autre archivolté, avec une représentation incrustée de saint Grégoire de la Grande Arménie (fig. 12). Quelques morceaux de verre coloré se trouvent *in-situ* sur cette image. Il est difficile de se prononcer sur la destination de ces deux archivoltés. Il est probable qu'elles remplissaient les mêmes fonctions que les arcs sculptés de la chapelle de Kariye Camii, qui leur ressemblent⁴.

Des fouilles sont en cours à l'extérieur du paréclision, au Nord de l'église et dans l'atrium. Des restes de bâtiments non identifiés y furent mis à jour. On a cherché sous le pavement des traces de constructions antérieures. Mais jusqu'ici les fragments de fondations plus anciennes qu'on y voit ne permettent pas la moindre conclusion. Sur les murs qui restent encore debout, des traces de fresques, fort décolorées, n'offrent aucune possibilité d'identification des sujets ou des personnages représentés.

Un examen systématique de l'ensemble des ruines nous a prouvé qu'au cours d'une troisième période, l'église a été inondée jusqu'à une hauteur de plus de 50 centimètres, et

4. P. A. UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, New York, 1966, p. 276, The tomb of Michael Tornikes. Pl. 537.



Les ornements de la bande supérieure décorent le dessous de l'architrave.

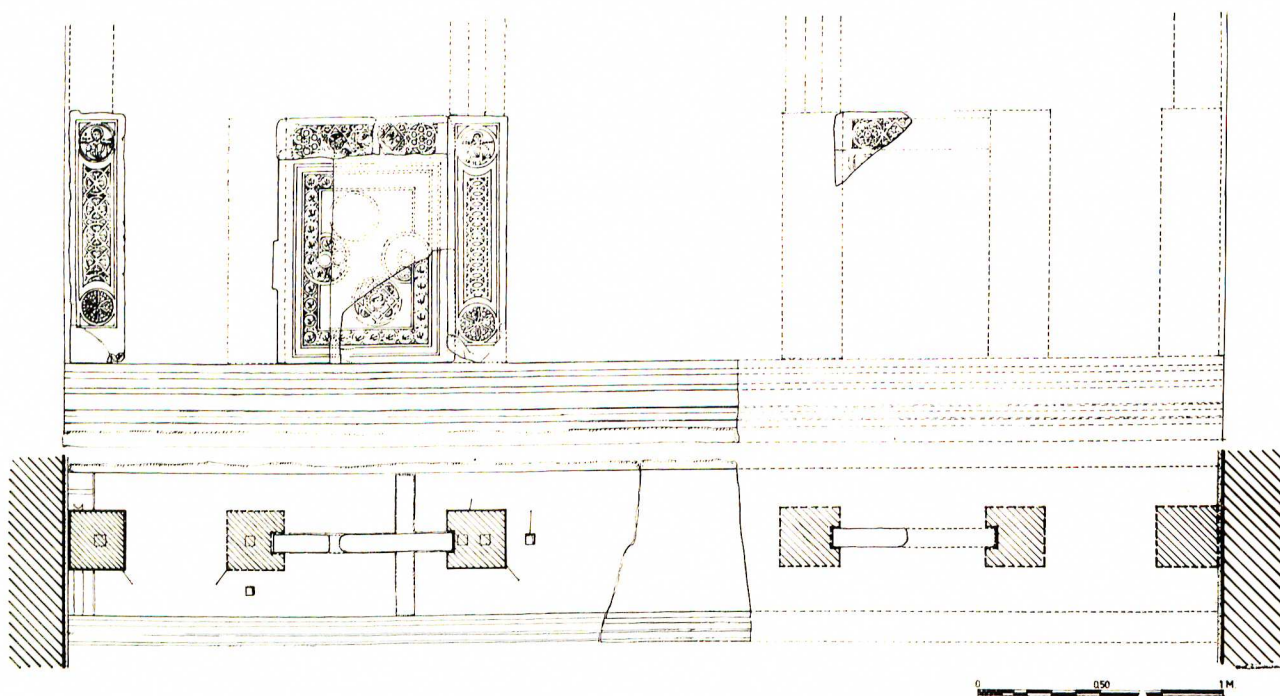


FIG. 14. — Reconstitution de l'iconostase (par M^{lle} Ülkü Izmirilgil).

qu'une épaisse couche de terre avait envahi l'intérieur de celle-ci alors qu'elle était abandonnée. Puis elle fut remise en état et fonctionna à nouveau, mais cette couche de terre ne fut jamais enlevée. On se contenta de poser un nouveau plancher sur cette couche de terre et d'obstruer les entrées latérales. C'est, en tout cas, ce que nous avons pu constater au Nord de l'église.

Par la suite, l'église fut incendiée, probablement au cours d'événements tragiques, qui expliqueraient la présence d'une couche de bois calciné, visible encore aujourd'hui. Une seconde fois l'église fut abandonnée. Une mince couche de terre se forma à nouveau sur le plancher calciné, avant que l'église ne soit détruite définitivement.



FIG. 15. — Architrave de l'iconostase vue de face (fragment 1).



FIG. 16. — Architrave de l'iconostase vue de face (fragment 2).

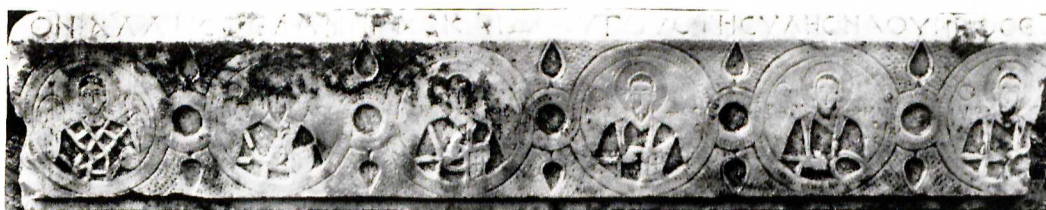


FIG. 17. — Architrave de l'iconostase vue de face (fragment 3).



FIG. 18. — Architrave de l'iconostase vue de face (agrandissement de la partie centrale).

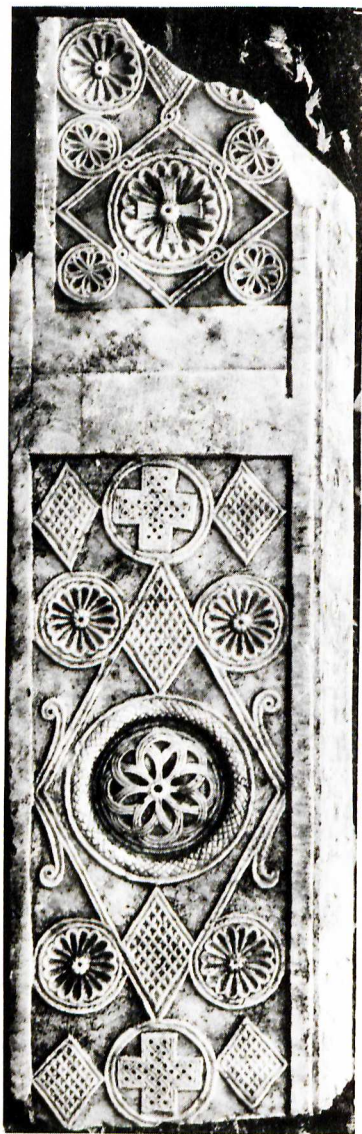


FIG. 19. — Architrave de l'iconostase vue de dessous (fragment).



FIG. 20. — Architrave de l'iconostase vue de dessous (fragment).

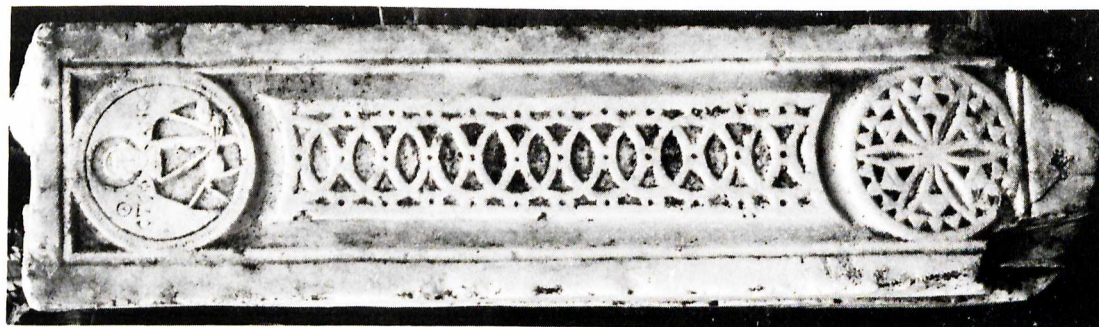


FIG. 21. — Pilier de l'iconostase avec une image de saint Étienne.

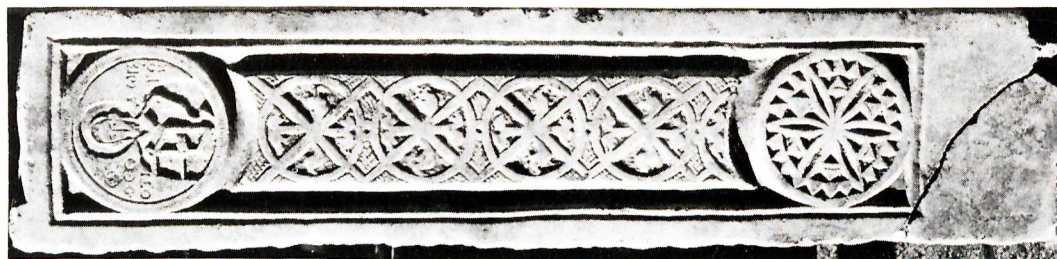


FIG. 22. — Pilier de l'iconostase avec une image de saint Théodore.

L'Iconostase

De tout ce que nous avons trouvé au cours de cette fouille, ce sont les fragments de l'iconostase ou « templon » qui sont les plus remarquables.

On a retrouvé presque tous les morceaux de l'architrave, deux piliers de la balustrade, deux fragments du parapet (chancels) et trois fragments du bandeau de couronnement du parapet ; ce qui permet aujourd'hui, une restitution partielle de l'ensemble (dessin fig. 14). Cette reconstitution est facilitée, en ce qui concerne la partie architecturale de l'iconostase, par la présence *in-situ* d'une partie des fondations (fig. 7, 14 et suiv.).

Encastrés dans les murs des habitations du village voisin, nous avons découvert plusieurs fragments de sculptures dont le genre et le style se rapprochent de ceux du « templon ». Nous les avons photographiés, mais sans prétendre définitivement les rattacher à l'ensemble du monument qui fait l'objet de cette étude.

Je constate une ressemblance entre les morceaux d'iconostase déterrés dans l'église de Sébaste et les « templa » du monastère de M. Pilon (Porta Panaghia)⁵ et de l'église de Skripou, en Grèce⁶. Notre « templon » présente un élément de décor que l'on n'a pas rencontré jusqu'à présent, sur des surfaces aussi étendues. En effet, à Sébaste, des morceaux de verre coloré sont incrustés dans le marbre, dont la surface a été creusée de façon à les enchâsser. Ce travail donne la même impression que les émaux cloisonnés byzantins ou les vitraux des églises occidentales. Une technique semblable a été utilisée à Istanbul, dans l'église Fenari Isa Camii, mais avec des incrustations en pierres colorées et en pâtes de verre, comme dans la célèbre icône de sainte Eudoxie⁷ trouvée au même endroit, et dans celle des Trois Apôtres du Musée Byzantin d'Athènes⁸.

Dans l'église de Sébaste, sur l'architrave et sur la partie supérieure du pilier de la balustrade de l'iconostase, ou encore dans les archivoltas décrites plus haut, les personnages sont toujours inscrits dans des médaillons circulaires, et leur nom est gravé à côté d'eux. Les couleurs utilisées sont le bleu marine, le rouge, le vert, le jaune clair. Le marbre, de son côté, était peint en rouge, ocre et parfois doré. D'autres fragments ayant servi à des incrustations en verre coloré ont été retrouvés, éparpillés sur le sol. En ce qui concerne l'iconostase, on a déterré deux des piliers de la balustrade, avec dans la partie inférieure des entrelacs et dans la partie supérieure, des médaillons qui renferment les bustes de saint Étienne (fig. 21) et de saint Théodore (fig. 22).

Au même iconostase et plus particulièrement aux parapets (chancels) de celui-ci, appartiennent plusieurs autres fragments, avec des sculptures plates et des motifs de petits oiseaux qui sont figurés en creux (probablement destinés à être remplis de mastic (fig. 27, 28, 29, 30).

Nous avons retrouvé aussi trois fragments considérables de l'architrave ou épistyle de l'iconostase. Le long de son bord supérieur court une inscription de dédicace (fig. 15-18). Quoique incomplète, elle nous apprend (je dois la traduction de cette inscription au professeur

5. G. A. SOTIRIOU, *op. cit.*, p. 203, fig. 114.

6. A. H. S. MEGAW, *The Annual of the British School of Archaeology at Athens*, 61, 1967, p. 1 et suiv., dans la note 115 parle justement des morceaux de notre iconostase, qui se trouvent au Musée de Bursa ; ils ont été transférés avec trois autres fragments au Musée d'Uşak, pour servir à l'anastylose du « templon » de Sébaste dans le musée même.

7. A. GRABAR, *Sculptures Byzantines de Constantinople (IV^e-X^e siècle)*, Paris, 1963, p. 100, pl. 55, 56, 61. Theodore MACRIDY, *The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 1964, p. 272 et suiv., fig. 74-82.

8. G. A. SOTIRIOU, *Catalogue du Musée byzantin d'Athènes*, Athènes, 1956, n. 9, n° 150, pl. XI (en grec).

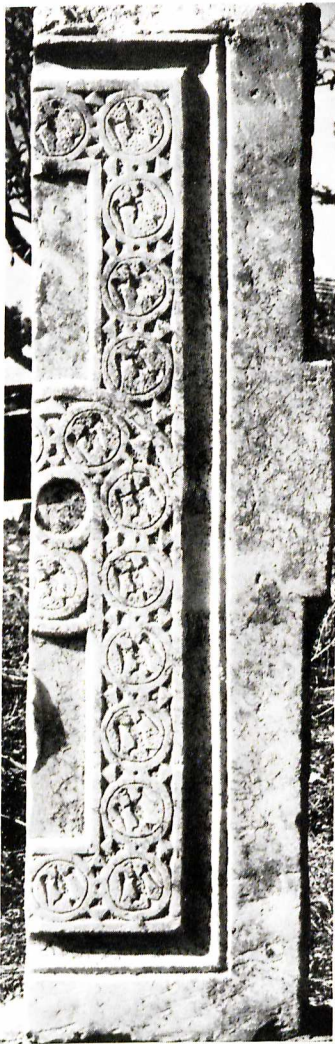


FIG. 24. — Deux fragments du parapet de l'iconostase.

◀ FIG. 23. — Deux fragments du parapet de l'iconostase.

Cyril Mango, que je remercie vivement pour sa contribution) qu'un certain évêque Eustathios était le constructeur de ce « templon » et qu'il l'a fait décorer « splendidement », avec des matériaux « resplendissants ».

[Ὁ ποι]μενάρχης Εὐστάθιος ἐμφρόνως
ἐνθεν παλαιὰν ἐξάρας δυ[.....]ν^a.
κόσμον τίθησι καινὸν ἐν τοῖς κοσμίταις
καταγλαΐζων^b ἐκ χρυσοῦ καὶ^c μαρμάρου^d
ἄλλης τε λαμπρᾶς καὶ διαυγοῦς τῆς ὕλης
ναοῦ πρὸς εὐ[.....].

“L'évêque Eustathios, ayant fait disparaître l'ancienne [laideur] l'a sagement remplacée par une nouvelle ornementation des corniches qu'il a fait décorer d'or, de marbres et d'une autre matière splendide et scintillante pour la ... de l'église.”

a) Je propose δυ[σειδεία]ν, mais avec quelque réticence parce que la dernière lettre (qui est la première sur le fragment 2) ressemble plus à un η qu'à un ν sur la photographie.

b) i.e. καταγλαΐζων.

c) i.e. καὶ.

d) i.e. μαρμάρου.



FIG. 25. — Deux fragments du bandeau supérieur du parapet de l'iconostase.



FIG. 26. — Fragment de bandeau de couronnement avec un fragment d'une plaque de parapet. ►

Cette architrave est ornée de médaillons avec bustes de figures incrustées. Nous avons pu retrouver dix-huit de ces figures qui, à l'origine, étaient vingt et une. Il est facile de reconstituer une grande partie de cet ensemble. Au centre devait prendre place la Déisis, c'est-à-dire le Christ entre la Vierge et saint Jean-Baptiste (fig. 18). A gauche de la Vierge, on voit les archanges Uriel et Michel (fig. 16), tandis qu'à droite de saint Jean-Baptiste, ce sont les archanges Gabriel et Raphaël (fig. 17). Puis viennent les apôtres et les évangélistes, d'un côté (de gauche à droite), Thomas, Simon, Luc, Marc, André et Pierre ; et de l'autre côté, Paul, Jean, Mathieu, Barthélemy (fig. 15, 17). Comme toujours, les apôtres Pierre et Paul sont les plus rapprochés de la composition centrale. A l'extrémité gauche, on trouve saint Eutichios, un saint peu populaire et qui a dû avoir quelque rapport avec l'église de Sébaste ou son fondateur.

L'architrave de l'iconostase est faite de dalles d'une épaisseur considérable. Sur la face inférieure de celles-ci, qui correspond à cette épaisseur et est tournée vers le sol, des reliefs plats, avec losanges, médaillons et croix, offrent un décor particulier (fig. 19, 20).

Nous espérons pouvoir compléter notre information sur le « temple » par de nouveaux éléments que pourraient nous apporter d'autres découvertes sur le lieu même des fouilles ou dans le village voisin, ou qui pourraient résulter d'attributions à cet iconostase de fragments découverts précédemment, mais dont, pour l'instant, on ne peut dire avec certitude s'ils appartiennent ou non à cet ensemble (c'est le cas de quelques fragments de colonnes en faisceau).



FIG. 27. — Pilier du parapet de l'iconostase vu de face et de derrière.



FIG. 28. — Pilier du parapet de l'iconostase vu de face et de derrière.

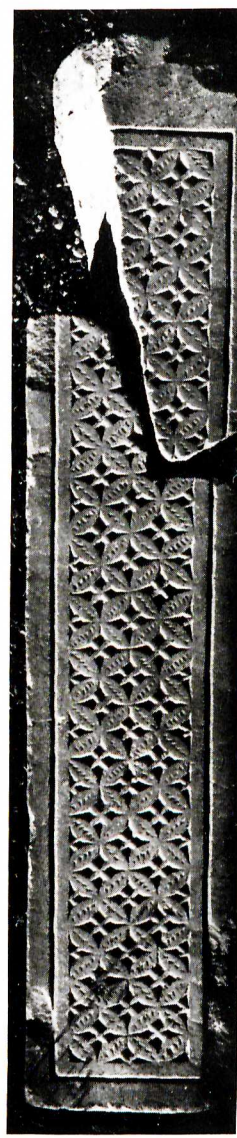


FIG. 29. — Fragments de pilier du parapet vus de face et de côté.



FIG. 30. — Fragments de pilier du parapet vus de face et de côté.

Quoiqu'il en soit, les découvertes futures ne devraient pas modifier sensiblement notre reconstruction de l'iconostase, qui s'appuie sur les importants fragments trouvés *in-situ* et les traces sur le sol laissées par d'autres éléments, disparus.

Beaucoup d'autres fragments épars, fort intéressants, ont été dégagés dans les environs de l'église, et dans l'église même. Parmi ces fragments, il faut relever deux piliers de balustrade (fig. 27, 28 et 29, 30), et un chapiteau (fig. 31), probablement du *x^e* siècle, que je mentionne spécialement, parce que je les considère de la même époque que le reste. Les piliers ont été trouvés dans la nef centrale, près de la porte du narthex, mais par des

trafiquants d'antiquités. Il est possible qu'ils aient appartenu à l'iconostase, mais leur style est assez différent, et les sujets sont zoomorphiques, ce qui rend cette supposition plus douteuse.

Je me suis contenté de présenter les résultats actuels de mes fouilles. En effet, toutes ces sculptures sont d'un genre inconnu, très caractéristique pour la région, et elles forment un complexe que l'on ne rencontre pas ailleurs. Dans les Musées d'Afyonkarahisar⁹, de Kütahya et d'Izmir¹⁰, on trouve des sculptures apparentées, mais disparates.

Le plan de notre église se rapproche de celui des églises de Fenari Isa¹¹ (église du Nord) et de l'église de Skripou (sans le transept). Sa décoration incrustée et son « templon » ressemblent aux fragments d'icônes de Fenari Isa. On constate une parentée très prononcée et un style qui fait penser à des œuvres de la même époque. Il semblerait donc logique d'approcher la date de construction de notre monument de celle des églises précitées, ce qui en ferait une construction du x^e siècle.

CATALOGUE DES FRAGMENTS

A. — *Fragments de l'Iconostase.*

1. Trois fragments de l'architrave de l'iconostase. Fig. 15, 16, 17. Premier fragment long. 1 m 20, larg. 0 m 50, épaisseur 0 m 20, extrémité taillée à crosettes, pour joindre le deuxième bloc. Sur la face de devant, on voit des images gravées et incrustées de verres colorés et peints. Face inférieure, motifs géométriques et croix ; face postérieure, rainures. Face supérieure, nue.

2. Deuxième fragment du premier bloc : extrémité droite cassée. Long. 1 m 74, larg. 0 m 66, épaisseur 0 m 22.

3. Troisième fragment du même bloc : la partie droite manque. Long. 1 m 27, larg. 0 m 66, épaisseur 0 m 22.

4. Pilier d'iconostase avec buste de saint Étienne. Partie supérieure : traces de quatre colonnettes ; à gauche place pour bandeau de couronnement et plaque de parapet. Haut. 1 m, larg. 0 m 25, épaisseur 0 m 24. Fig. 21.

5. Pilier d'iconostase : trois côtés sculptés. Partie gauche non travaillée. Au devant, buste de saint Théodore Tiron. Haut. 1 m 10, larg. 0 m 25, épaisseur 0 m 24. Fig. 22.

6. Deux fragments de plaque de parapet. Une des faces est moulurée, la face principale est décorée d'images incisées de petits aigles ; traces de peinture. Fig. 27 à 30. Premier fragment : 0 m 24 × 0 m 93 × 0 m 08. Deuxième fragment : 0 m 47 × 0 m 50 × 0 m 08.

7. Deux fragments de bandeaux de couronnement du parapet. Une face sculptée, traces de peinture. Seconde face et partie supérieure, lisses. Long. 0 m 71, larg. 0 m 22, haut. 0 m 18. Fig. 24.

8. Fragment de bandeau de couronnement avec plaque de parapet. Même type que le précédent. Long. 0 m 34, haut. 0 m 32, larg. 0 m 22. Fig. 23.

9. W. H. BUCKLER, W. M. CALDER, *Monumenta Asiae Minoris Antiqua* VI, *Monuments and documents from Phrygia and Caria*, Manchester, 1939, n°s 283, 350. Et W. H. BUCKLER, W. M. CALDER, W. K. C. GUTHERIE, *Monumenta Asiae Minoris Antiqua* IV, *Monuments and Documents from Eastern Asia and Western Galatia*, Manchester, 1933, n°s 36, 37, 38, 40, 44, 45, 46, 47, 48, 109, 110, 111, 135, 312.

10. A. K. ORLANDOS, *Archeion tôn Byzantinôn Mni-miôn Ellados* III, 1937, p. 128-152 (en grec). Ces objets proviennent de la région d'Uşak, réunis par l'armée grecque durant la guerre de 1919-1922, mais sans avoir été identifiés.

11. A. H. S. MEGAW, *Dumbarton Oaks Papers* 18, 1964, p. 279, fig. A.

B. — *Autres objets.*

1. Parapet de l'ambon. Haut. 0 m 80, larg. totale 1 m 20. Fig. 6.
2. Parapet de l'escalier de l'ambon. Haut. 1 m 55, larg. 0 m 91, épaisseur 0 m 12. Fig. 5.
3. Fragment d'archivolte. Long. 0 m 71, larg. 0 m 46, épaisseur 0 m 07. Trouvé dans le narthex, en quatre fragments, réunis par nos soins et complétés. Partie supérieure ornée d'une tresse ; partie inférieure, avec entrelacs et dessins géométriques, garnis de verres incrustés. Fig. 8.
4. Archivolte en trois pièces ; la partie droite et un morceau de la partie supérieure manquent. Larg. totale 1 m 65, haut. 1 m 06, épaisseur 0 m 1. Rayon de l'arc 0 m 76, orné à gauche d'une image de saint Nicolas, à droite, de saint Théodore. Motifs en tresse, dans l'arc. Fig. 9, 10, 11.
5. Fragment d'archivolte. Médaillon avec image de saint Grégoire de la Grande Arménie, incisé et garni de trois morceaux de verre coloré *in situ*. Haut. 0 m 27, larg. 0 m 425, épaisseur 0 m 06. Fig. 12.
6. Pilier de parapet, en deux fragments : sur la face postérieure, cercles et losanges gravés. Sur la face antérieure, dans des médaillons, des griffons et un lièvre. Haut. 1 m 07, larg. 0 m 20, épaisseur 0 m 20. Fig. 27, 28.
7. Pilier de balustrade. La partie inférieure manque. Haut. 0 m 55, larg. 0 m 16, épaisseur 0 m 20. Une face avec médaillons et griffons. Face principale, figures d'oiseaux gravées, tournés alternativement à droite et à gauche. Traces de peinture. Troisième face lisse. Un anneau de fer est encastré dans ce pilier. Quatrième face, état brut non travaillé. Partie supérieure : trace circulaire d'une base de colonnette ou d'une pomme décorative. Fig. 29, 30.
8. Chapiteau scaphoïde. Palmettes aux coins. Rosaces sur deux côtés et deux autres côtés lobés. Haut. 0 m 35. Fig. 31.

Istanbul.

Nezih FIRATLI.

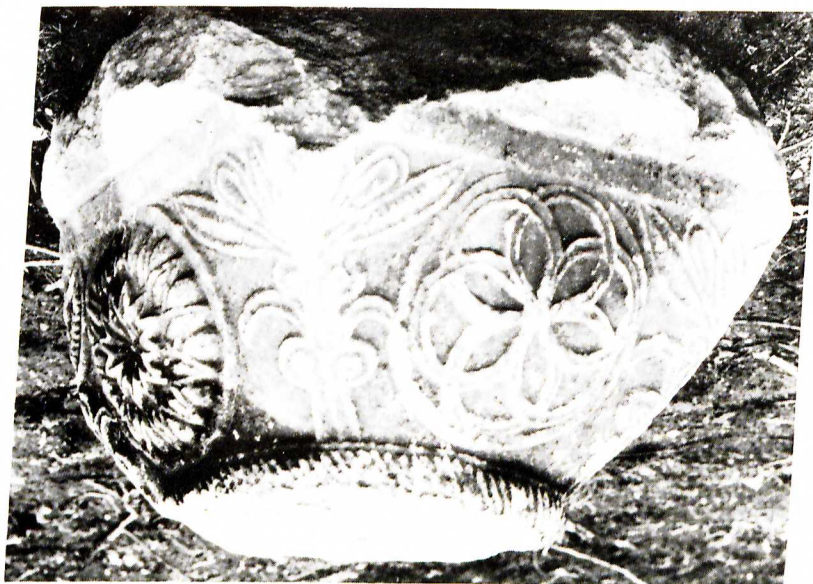


FIG. 31. — Chapiteau qui provient probablement de la même église.

UNE FRESQUE DE SAN PEDRO DE SORPE (CATALOGNE) ET LE THÈME ICONOGRAPHIQUE DE L'ARBOR BONA-ECCLESIA, ARBOR MALA-SYNAGOGA

par Hélène TOUBERT

L'importance et la richesse de significations de l'image de l'arbre dans l'iconographie médiévale est bien connue¹. Symbole du Paradis, il rappelle les arbres plantés par Dieu dans le Jardin d'Éden (Gen., II, 9). Image du Christ et de la Croix-Arbre de Vie, il symbolise le rachat du Pêché Originel commis par l'homme en consommant le fruit de l'Arbre de la Science du Bien et du Mal². Il est aussi image de l'homme, suivant une tradition

1. La bibliographie sur le sujet est considérable. Rappelons simplement ici l'intérêt que présentent toujours les études de W. MEYER, *Die Geschichte des Kreuzholzes von Christus*, dans *Abhandl. d. K. Bayer. Akad. d. Wiss. Phil.-philolog. Kl.*, XVI, 1882, p. 101 et suiv. — A. GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, t. I, Turin, 1892. — R. BAUERREISS, *Arbor Vitae, der « Lebensbaum » und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes*, München, 1938. — Signalons l'utilité des articles suivants : H. LECLERCQ, *D.A.C.L.*, s.v. « Arbres », t. I, 2 (1907), coll. 2691-2709. — L. STAUCH, s.v. « Baum », dans *Reallex. z. deutschen Kunstgesch.*, Stuttgart, 1948, t. III, coll. 63 et suiv. — Th. KLAUSER, s.v. « Baum », dans *Reallex. für Antike u. Christentum*, Stuttgart, 1954, t. II, coll. 11 et suiv. — V. REICHMANN, s.v. « Feige », *ibid.*, Stuttgart, 1968, coll. 640-689. — Citons, enfin, quelques études récentes particulièrement intéressantes et qui renvoient à la bibliographie antérieure : H. de LUBAC, *L'arbre cosmique*, dans les *Mélanges E. Pöschel*, Lyon, 1950, p. 191-198. — E. SIMMONS GREENHILL, *The child in the Tree, a Study of the cosmological Tree in christian tradition*, dans *Traditio*, X, 1954, p. 311-371. — M. M. DAVY, *Essai sur la symbolique romane*, Paris, 1955, p. 162 et 206. — G. B. LADNER, *Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance*, dans *De Artibus opuscula XL, Essays in honor of Erwin Panofsky*, edited by Millard MEISS, New York, 1961, p. 303-322. — J. DANIELOU, *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, 1961. — O. GOETZ, *Der Feigenbaum in der religiösen Kunst des Abendlandes*, Berlin, 1965.

2. Les rapports entre la Croix et les arbres de la Genèse et de l'Apocalypse sont souvent confus, aussi bien chez les exégètes médiévaux que chez les historiens contemporains. Cf. la bibliographie indiquée ci-dessus, n. 1. — Il ne fait de doute pour personne que l'Arbre de Vie cité dans différents passages de l'Écriture (Gen., II, 9 — Apoc., II, 7 — Apoc., XXII 2) est le « type » de la Croix. En revanche, les rapports entre la Croix et l'arbre de la Science du Bien et du Mal, second arbre planté dans l'Éden (Gen., II, 9) prêtent à certaines

confusions. La Croix est donnée par des traditions diverses comme le surgeon de cet arbre qui, se développant à partir de lui, l'a racheté. Cependant, s'il en est l'origine matérielle, l'Arbre de la Science ne peut être considéré comme le type « mystique » de la Croix : il en serait même le « contre-type » d'après E. SIMMONS GREENHILL, *art. cit.*, p. 337. La Croix est l'Arbre de Vie qui a apporté le Salut aux hommes alors que l'Arbre de la Science n'avait apporté que la mort. — L'assimilation de la Croix à l'Arbre de Vie s'exprima très tôt en image par la représentation d'une croix de couleur verte, ou composée de branches feuillues ou de troncs d'arbre écôtés ; à ce sujet, cf. W. L. HILDBURGH, *On palm-tree crosses*, dans *Archaeologia*, LXXXI, 1931, p. 49-61. — H. STERN, *Les représentations des Conciles dans l'Église de la Nativité à Bethléem*, dans *Byzantion*, XI, 1936, p. 146 et suiv. — D. TALBOT-RICE, *The Leaved Cross*, dans *Byzantinoslavica*, XI, 1950, p. 72-81. — A. GRABAR, *Amoules de Terre Sainte, Monza, Bobbio*, Paris, 1958, p. 60. — A. FROLOW, *Les reliquaires de la vraie Croix*, Paris, 1965, p. 178 et suiv. — P. A. UNDERWOOD, *The Fountain of Life in manuscripts of the Gospels*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, V, 1950, p. 99 et suiv., voit dans la présence de deux arbres flanquant la croix, l'évocation des deux arbres de vie décrits « de chaque côté de la rivière » (Apoc., XXII, 2) ; outre l'exemple bien connu du triptyque Harbaville du Louvre, il cite (d'après S. DER NERSESSIAN, *L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph*, Paris, 1936, pl. LVI) celui d'une intéressante miniature de la Légende de Barlaam et Joasaph du Paris Gr. 1128, fol. 30 (XIV^e siècle) où cette représentation est liée à celle d'Adam et Ève au Paradis. Sur le triptyque mosan dit d'Alton Towers, conservé au Victoria and Albert Museum à Londres — que M. Grodecki a eu l'amabilité de me signaler — un rapport analogue existe entre les deux arbres placés sur les côtés et la scène de la Crucifixion, éclairé par l'inscription IN CRUCE CHRISTUS OBIT — PROTOPLASTI DEBITA SOLVIT. — On observe également les deux arbres de chaque côté de la croix sur un vitrail du XII^e siècle de Saint-Germer-de-Fly, ainsi que

L'ORNEMENTATION VÉGÉTALE FANTASTIQUE ET LE PSEUDO-RÉALISME DANS LA PEINTURE BYZANTINE

par Claude LEPAGE

Une des principales caractéristiques du répertoire ornemental byzantin est d'offrir, à toutes les époques et dans toutes les régions, tant dans le domaine de l'ornementation géométrique que dans celui de l'ornementation végétale, à la fois des motifs décoratifs à deux dimensions et des motifs décoratifs à trois dimensions. La proportion des uns et des autres varie beaucoup d'un monument à l'autre et mérite de retenir l'attention de l'historien d'art ; en effet, l'observation de l'emploi ou du refus de la troisième dimension facilite les recherches sur le riche — et souvent déconcertant — vocabulaire ornemental des Byzantins et permet, dans de nombreux cas, de rapprocher des motifs fort différents au premier regard, d'en comprendre la nature ou d'en préciser l'origine. Une telle méthode, si elle est appliquée à un nombre suffisamment important de monuments et de techniques, fournit à partir de la seule ornementation des informations nouvelles ou susceptibles de corroborer ou d'orienter d'autres recherches, notamment sur les intentions et le goût des artistes, quel que soit, par ailleurs, l'intérêt esthétique des ornements considérés.

L'étude qui suit apporte un exemple des résultats qui peuvent être obtenus de l'examen d'une série d'ornements à la lumière des principes qui viennent d'être esquissés ; ces résultats — dont il convient évidemment de ne pas exagérer à l'avance l'importance — devraient néanmoins être d'autant plus probants que les motifs qui vont être examinés ont été choisis volontairement parmi les moins connus, les plus curieux et, apparemment, les plus inexplicables du répertoire ornemental byzantin.

La première série d'ornements qui retiendra notre attention provient du décor mural peint d'églises médiévales de Yougoslavie orientale : Sopoćani, Saint-Démétrius à Peć, Dečani et celle, moins connue, de la Bogorodica Zahumska¹. Ces ornements se présentent comme des variantes d'un même motif, d'aspect insolite, difficile à décrire (fig. 1) : il se compose

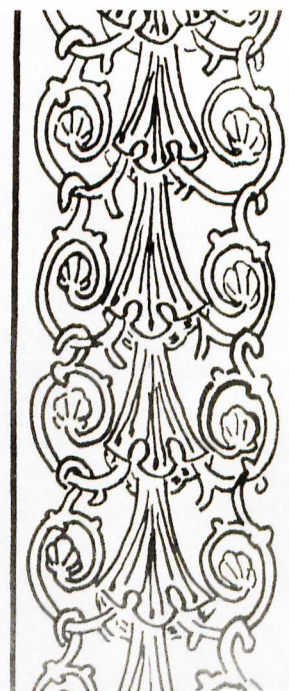


FIG. 1. — Dečani, ornement peint.

1. Croquis des ornements dans : Zagorka JANC, *Ornamenti fresaka iz Srbije i Makedonije od XII do sredine XV veka*, Belgrade, 1961, pl. LVIII, 379-383 avec cette réserve que le dessin de l'ornement de Dečani ne rend

pas compte, dans le catalogue de M^{me} Janc, de l'aspect tridimensionnel des éléments principaux ; pour ce monument, voy. V. R. PETKOVIĆ et Dj. BOŠKOVIĆ, *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. CL, CIV, CV, CIX, CX, CXIII-CXV, etc.

de larges feuilles qu'on pourrait aussi bien considérer comme des fleurs et dont le limbe ou corolle forme une sorte de « cornet » ; tous les cornets s'emboîtent l'un dans l'autre et de chaque cornet jaillissent, en plus d'un cornet identique, deux courts rameaux qui retombent symétriquement de part et d'autre.

Plutôt que de rechercher la nature ou l'origine des détails de ce motif, il me semble plus utile de noter tout de suite deux de ses caractéristiques : 1) une partie, au moins, de ses éléments sont représentés dans leurs trois dimensions ; 2) cette ornementation se veut de caractère végétal.

Précisons ces deux remarques. L'intention de relief se manifeste de deux manières : d'une part, les feuilles-fleurs sont dessinées en légère perspective ; d'autre part, un effet plastique est obtenu au moyen de rehauts clairs et sombres. Quant à la nature végétale du motif, celle-ci est indéniable bien qu'aucun détail ne semble pouvoir être rattaché à une espèce botanique déterminée ; même les appellations d'acanthé et de lotus — pourtant susceptibles, vu le large emploi qui en est fait, de recouvrir un grand nombre de représentations végétales approximatives — ne peuvent être utilisées ici, et il n'est pas plus opportun de faire appel à la notion de stylisation qui constitue une tendance stylistique et définit de ce fait l'interprétation d'un objet, jamais l'objet lui-même.

Cette dernière remarque, d'abord négative, permet pourtant de noter une troisième caractéristique — essentielle — de cette ornementation : celle-ci, avec ses éléments offrant à la fois l'aspect d'une feuille et d'une fleur, et ses détails d'allure végétale mais tout à fait invraisemblables, *représente une flore extraordinaire, purement imaginaire*, née à un certain moment de la fantaisie des artistes ; aussi proposons-nous de donner à cette catégorie de motifs l'appellation d'*ornementation végétale fantastique*.

Cette définition établie, plusieurs questions se posent à l'historien d'art : cette ornementation est-elle seulement représentée par les quelques exemples cités du répertoire serbe, comme le laisse supposer la répétition d'un même motif d'un monument à l'autre pendant près d'un siècle ou, au contraire, s'agit-il d'une inspiration, d'un style, qui se retrouve sous d'autres formes dans d'autres motifs de la peinture murale serbe ? Le cas échéant, cette ornementation végétale fantastique est-elle l'exclusivité de la peinture murale serbe ou bien se rencontre-t-elle aussi, par exemple, dans la peinture byzantine en général ?

Une réponse à la première question est donnée par l'observation dans le répertoire ornemental de la peinture murale serbe et macédonienne d'une autre série de *motifs végétaux à trois dimensions*, différant des précédents par leur structure et la plupart de leurs détails, mais d'une inspiration et d'une technique analogues.

A Sopoćani² et à Žiča³ apparaissent deux ornements approximativement triangulaires, composés d'une grosse fleur (?) d'une nature purement fantaisiste et dont l'effet de relief est principalement dû à la multiplication des « lumières » par des taches allongées de couleurs claire et foncée sur les différentes parties de cette végétation. A Saint-Nikita, notons l'emploi de deux motifs : l'un, formé de plusieurs rameaux curvilignes qui se rejoignent et s'entrecroisent à intervalles égaux⁴ ; l'autre, constitué d'un *rinseau* irrégulier, excessivement chargé de feuilles et autres détails d'aspect végétal, notamment de fleurs ou feuilles très

2. G. MILLET et A. FROLOW, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, album II, 1957, pl. 99, fig. 5 ; JANC, *Ornamenti fresaka*, pl. LIV, 351.

3. MILLET et FROLOW, *ouvr. cité*, album I, 1954, pl. 93, fig. 7 ; JANC, *Ornamenti fresaka*, pl. LIV, 359 ;

même motif en Cappadoce, voy. G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1942, album II, pl. 129 (Tcharegle Kilisse).

4. JANC, *Ornamenti fresaka*, pl. LXXIII, 474, voy. aussi le motif 473.

élaborées qui ressemblent à des palmettes sassanides qu'on aurait représentées à trois dimensions⁵. A Dečani, le répertoire offre non seulement un ornement à rameaux curvilignes entrecroisés qui rappelle l'un des motifs de Saint-Nikita⁶, mais aussi, dans les champs en écoinçon au bas des voûtes, une série de décors végétaux fantastiques⁷ d'un dessin à peine varié, mais analogue par ses feuilles-fleurs aux motifs des nervures, et, par ses rameaux, aux motifs à tiges entrecroisées de Saint-Nikita et de Dečani même ; enfin — et c'est le plus important — ces ornements d'écoinçons s'apparentent tout à fait à tous les motifs précédents par les procédés d'effet de relief et le caractère fantaisiste et exubérant de la végétation. La décoration de Dečani permet une autre remarque qui nous écarte du strict domaine de l'ornementation : les végétations qui servent de trame aux compositions symboliques de l'Arbre de Jessé et de l'Arbre des Nemanjides utilisent le même style fantastique, les mêmes éléments pseudo-naturalistes et les mêmes procédés de relief⁸ ; cette rencontre⁹ de la peinture ornementale et de la peinture « figurative » est à retenir. Notre série de motifs se termine par deux ornements provenant de Prizren et d'Andrejaš : à Prizren, dans l'église de la Vierge Ljeviška¹⁰, l'ornement est conservé sur une faible surface, mais on peut encore apercevoir la base d'une plante verticale à la tige épaisse et droite, garnie à intervalles égaux de couples de fleurs ou feuilles en cornet symétriques d'où s'échappent plusieurs éléments linéaires qui font penser à des étamines ; le motif d'Andrejaš offre également l'aspect d'une sorte de plante rectiligne, garnie de feuilles ou fleurs symétriques, mais sa structure est plus compliquée (s'ajoute notamment un entrecroisement de certains éléments)¹¹. Tant par plusieurs détails, par les couleurs et les effets de relief que par le caractère arbitraire de ces représentations végétales, ces derniers motifs reflètent le même goût, le même esprit que tous les précédents. Notons, enfin, que l'emploi de ces motifs s'étale sur une période d'un siècle environ à partir de la date de la décoration de Sopoćani.

Ce repère chronologique était nécessaire car nous allons constater maintenant qu'une ornementation végétale à trois dimensions, d'un caractère également pseudo-naturaliste et fantastique, occupe une place importante à la même époque — celle des Paléologues — dans le répertoire ornemental gréco-byzantin. Les exemples qui suivent seront uniquement empruntés à la décoration de l'église du monastère de Chora (Kariye-Djami), à Constantinople, et aux peintures murales de Mistra, mais vu le rôle essentiel de ces monuments dans l'histoire de l'art byzantin, cette restriction ne limite guère, à mon avis, la valeur des remarques qui vont être faites ; certes, il est sûr que l'examen d'autres monuments de la même époque, notamment en Grèce, apporterait des exemples supplémentaires, mais ceux-ci ne modifieraient pas les principales conclusions de cette étude.

A Kariye-Djami, l'ornementation végétale à trois dimensions se rencontre à la fois dans le décor en mosaïque et dans la peinture murale. Plutôt que d'ennuyer le lecteur avec de minutieuses descriptions de ces ornements, lesquelles, finalement, ne lui en donneraient qu'une idée très inexacte, je préfère le renvoyer à l'illustration que j'emprunte aux excellentes

5. MILLET et FROLOW, *ouvr. cité*, album III, 1962, pl. 121, fig. 5.

6. JANC, *Ornamenti fresaka*, pl. XXIV, 153 ; XXV, 158 ; description détaillée : voy. C. LEPAGE, *Les ornements peints de l'église de Dečani*, thèse de doctorat de 3^e cycle (dactylographiée), Nancy, 1967, motifs 117-119, fig. 92-94.

7. PETKOVIĆ et BOŠKOVIĆ, *Manastir Dečani*, pl. LXXXVIII, CI, CXVI, CLXXVI, CLXXVIII, CCXXIX, CCXXXVI, CCLIV-VIII, etc.

8. PETKOVIĆ et BOŠKOVIĆ, *Manastir Dečani*, pl. CCLXX, CCLXXI.

9. La même végétation, formée de feuilles (?) emboîtées l'une dans l'autre, existe déjà sous un aspect moins élaboré dans les *arbres de Jessé* de Sopoćani et d'Arlje, voy. MILLET et FROLOW, *ouvr. cité*, II, pl. 25, fig. 3 ; 91, fig. 1 et 3 ; 92, fig. 1-4 ; 93, fig. 1 et 2.

10. Observations personnelles ; croquis : voy. JANC, *Ornamenti fresaka*, pl. LXV, 423.

11. JANC, *Ornamenti fresaka*, pl. LXXVI, 491.

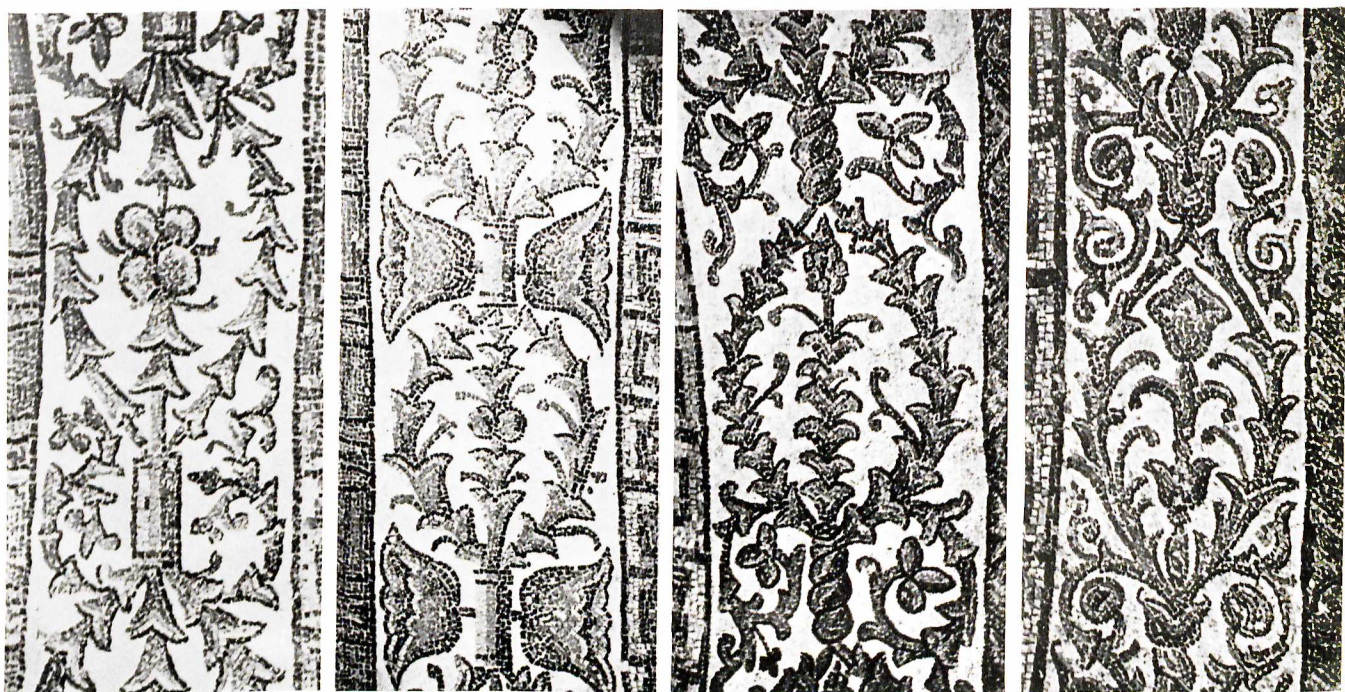


FIG. 2.

FIG. 3.

FIG. 4.

FIG. 5.

Kariye-Djami, ornements en mosaïque de l'esonarthex (d'après Underwood).

reproductions de la monographie du regretté Paul Underwood¹² et me borner à attirer son attention sur les quelques détails qui présenteront un intérêt direct pour notre enquête.

Les mosaïques offrent deux séries d'ornements végétaux à trois dimensions. Les uns s'intercalent entre des médaillons contenant des portraits de personnages en buste¹³ ; les autres (fig. 2-5) s'allongent sur l'intrados d'arcs de l'esonarthex, où ils forment un décor purement ornemental¹⁴. Il faut noter que ces motifs sont exécutés en bleu, vert, or et rouge, polychromie assez curieuse pour des motifs végétaux, et qui manifeste bien leur esprit anti-naturaliste. Les motifs peints sont de deux types. Les ornements d'un premier type (fig. 6-11) apparaissent sur les douze nervures de la coupole du paracclision¹⁵ ; ils sont peints sur un fond de couleur variable¹⁶ en bleu, jaune et rouge : ces remarques montrent la recherche d'une riche polychromie et l'emploi des mêmes couleurs dans les motifs en mosaïque et dans les motifs peints (le jaune ayant ici remplacé l'or des mosaïques). Le deuxième type (fig. 12) de motif végétal peint est représenté par un seul ornement¹⁷.

12. Paul A. UNDERWOOD, *The Kariye-Djami*, Bollingen Series LXX, New York, 1966, 3 vol.

13. UNDERWOOD, *Kariye-Djami*, II, pl. 282, a-b ; 284-293 ; 296-300.

14. UNDERWOOD, *Kariye-Djami*, II, pl. 333, a-d.

15. UNDERWOOD, *Kariye-Djami*, III, pl. 408-423.

16. Pour la description détaillée des couleurs employées dans ces ornements, voy. UNDERWOOD, *Kariye-Djami*, I, p. 216.

17. « It is an arabesque of foliate forms, painted against a white background, which grows from the bottom symmetrically, along a slightly curved axis, out

of a set of three acanthus leaves similar to those at the base of a corinthian capital. A set of acanthus leaves appears again at midpoint in the arabesque. Between the two, the foliage is composed of leaves of various types and colors, mainly red, white and green » : voici la description qu'en donne UNDERWOOD, *Kariye-Djami*, I, p. 267-8 ; III, pl. 531, c ; on notera la répétition du bouquet d'acanthes — élément décoratif de la Basse-Antiquité ; la symétrie du motif et sa polychromie anti-naturaliste ; il convient d'ajouter à cette description les différents procédés d'effet de relief : représentation en perspective des éléments végétaux, rehauts lumineux engendrant un effet plastique supplémentaire.



FIG. 6.



FIG. 7.



FIG. 8.



FIG. 9.

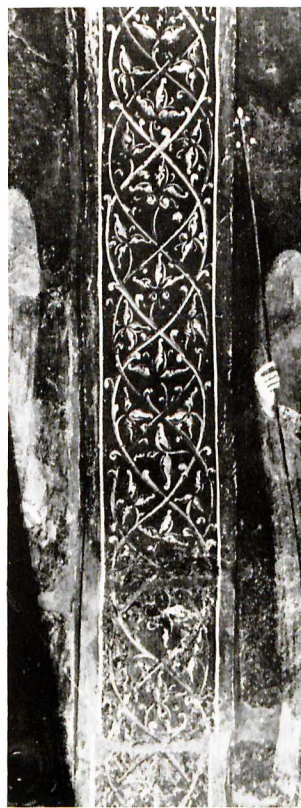


FIG. 10.



FIG. 11.

Kariye-Djami, ornements peints d'une coupole du paracclésion (d'après Underwood).

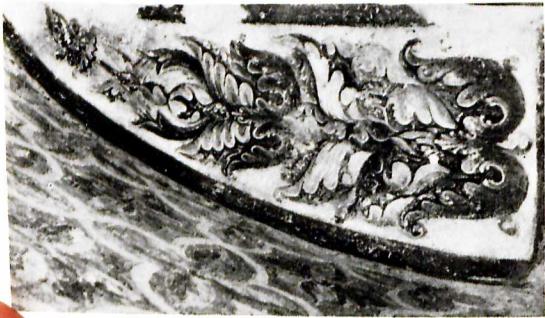


Fig. 12. — Kariye-Djami, ornement peint du « passage nord » (d'après Underwood).

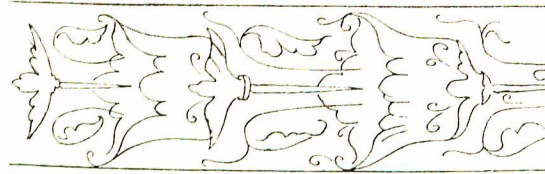


Fig. 13. ▲

Fig. 13 à 17. — Mistra, Brontochion, ornements peints (d'après Millet).

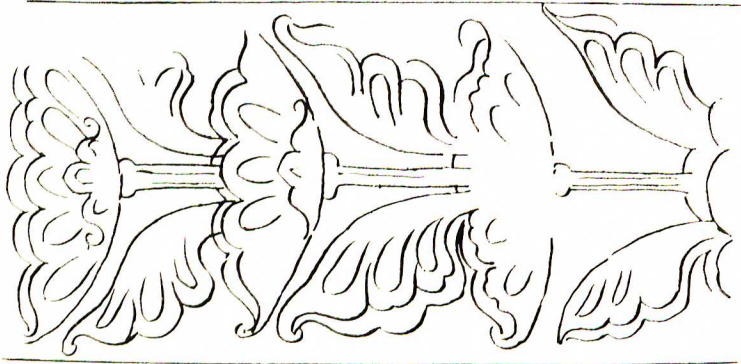


Fig. 14. ▼

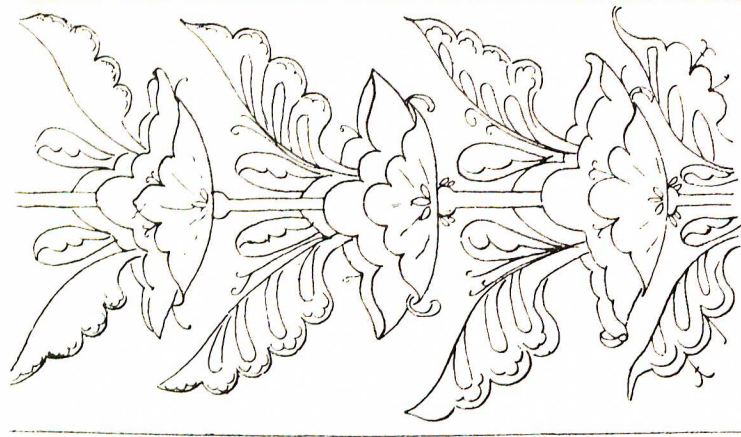


Fig. 15. ▲

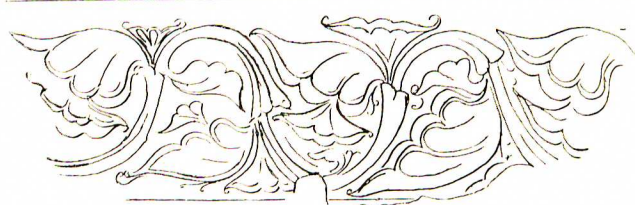


Fig. 16.

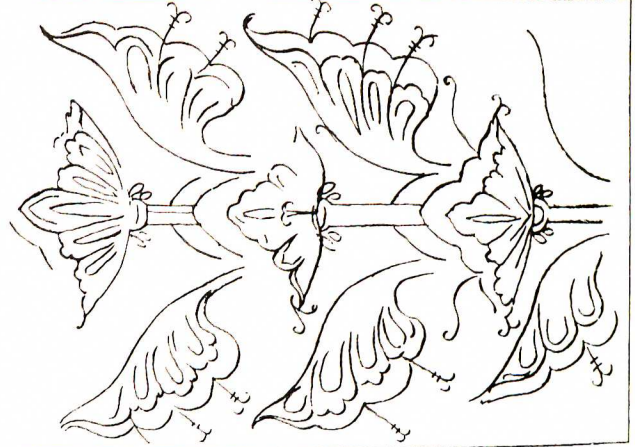


Fig. 17.



Fig. 18. — Ornement d'un manuscrit grec du X^e siècle (d'après Weitzmann). ▼



FIG. 19 et 20. — Mistra, Pantanassa, ornements peints (d'après Millet).

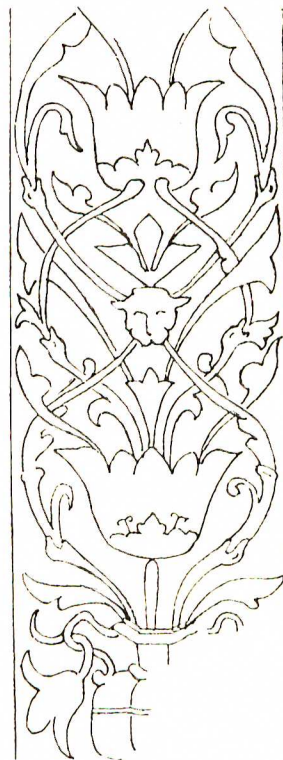


FIG. 21. — Mistra, Brontochion, ornement peint (d'après Millet).

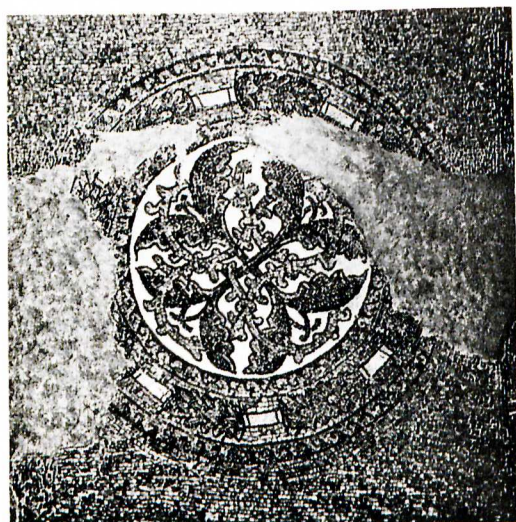


FIG. 22. — Kariye-Djami, ornement en mosaïque (d'après Underwood).

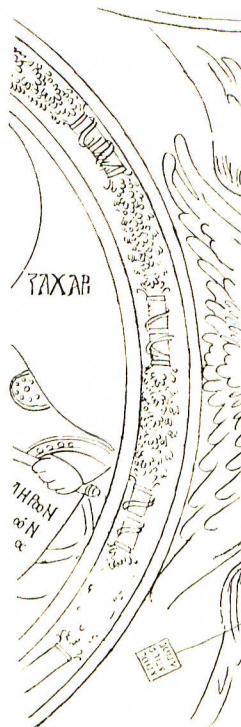


FIG. 23. — Mistra, catichoumena du Brontochion (d'après Millet).

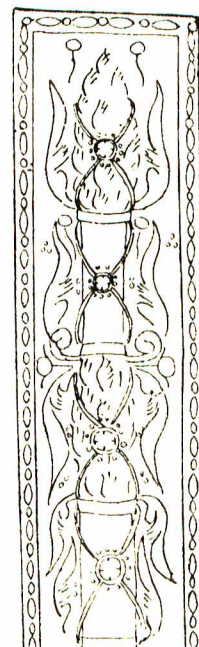


FIG. 24. — Mistra, Péribleptos, ornement peint (d'après Millet).

Tous ces motifs (en peinture et en mosaïque) diffèrent beaucoup dans leurs détails et leur composition, mais ils présentent néanmoins de nombreuses caractéristiques communes. Ils sont tous composés de feuilles ou de fleurs indéfinissables, d'éléments d'allure végétale qui se déroulent en larges palmes ou s'ouvrent en fleurs géantes. D'autre part, toute cette ornementation produit un vif effet de relief, tant par le dessin en légère perspective de ses éléments que par l'accentuation du modelé par des rehauts de différentes couleurs, surtout blancs. Quant à la structure de ces « végétations », elle est aussi extravagante dans les motifs en mosaïque que dans ceux de la peinture murale. Les ornements des deux techniques comportent des éléments non végétaux parfaitement — eux — reconnaissables : il s'agit d'*étuis* dans les motifs en mosaïque et de *masques* dans les motifs peints. Enfin, on l'a déjà dit, le choix des couleurs est arbitraire et, en tout cas, tout à fait anti-naturaliste. L'accumulation de ces traits étranges donne à cette ornementation un aspect fantastique.

Nous retrouvons un nombre considérable de motifs végétaux à trois dimensions et d'un caractère pseudo-naturaliste aussi net dans l'ornementation des églises de Mistra, notamment la Panagia du monastère de Brontochion et la Pantanassa. Là non plus, nous ne décrirons pas en détails les motifs et renvoyons le lecteur à l'illustration empruntée aux planches de l'album de Gabriel Millet¹⁸. Par contre, quelques observations s'imposent. Tous ces ornements ne sont pas dûs à l'observation de modèles naturels, mais seulement à la fantaisie et à l'imagination des artistes, à partir de quelques principes et éléments dont ils ne sont pas les inventeurs — nous le montrerons bientôt ; le résultat est une flore extraordinaire, composée de motifs étranges où les lois du monde végétal sont sans cesse transgressées, voire définitivement abolies tandis qu'une ornementation toujours renouvelée vient remplacer les froids motifs tirés des carnets. Ainsi, de larges corolles (?) ou palmes *en poche*, aux bords harmonieusement découpés, jaillissent l'une de l'autre pour former une plante extravagante, en dépit de son respect de la symétrie : ce motif est particulièrement fréquent (fig. 13-16) dans l'église citée du Brontochion¹⁹ ; ces palmes *en poche* (ou des éléments analogues) peuvent aussi garnir des rinceaux aux ondulations régulières (fig. 17), c'est le cas dans la même église de Brontochion²⁰, mais aussi à la Pantanassa²¹. Dans la décoration de ces deux monuments, mais surtout à la Pantanassa (fig. 19, 20), on trouve aussi un autre type d'ornementation végétale à trois dimensions : il s'agit encore de *rinceaux*, mais cette fois le caractère fantastique est obtenu par une richesse encore plus accentuée de la végétation, la multiplication des ramifications, l'accumulation des entrecroisements et des enroulements des tiges, la profusion des détails... ; tous les éléments du décor étant représentés sans aucun souci de vérité naturaliste²².

En dépit de l'extrême variété — tout à fait inhabituelle — des ornementations de Mistra, de Kariye-Djami et des églises serbes, il est possible d'observer au sein de ces trois répertoires l'emploi de motifs analogues, non seulement d'après le style fantastique, mais aussi d'après la structure des ornements et la nature de leurs éléments.

Ainsi le motif de la plante fantastique de Mistra (fig. 13-16, surtout fig. 13) semble être un prototype ou une version plus soignée, plus adroite, de l'ornementation observée au début de cette étude dans les décors serbes, notamment sur les nervures des voûtes de

18. GABRIEL MILLET, *Monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIV^e et XV^e siècles*, Album, Paris, 1910.

19. MILLET, *Mistra*, pl. 92, fig. 2 ; 104, fig. 4-9 ; le motif existe aussi dans la chapelle Saint-Jean, voy. pl. 107, fig. 9.

20. MILLET, *Mistra*, pl. 104, fig. 10, 11.

21. MILLET, *Mistra*, pl. 150, fig. 2 et 4.

22. MILLET, *Mistra*, pl. 95, fig. 1 ; 150, fig. 1, 7-9, 11, 12.

Dečani (fig. 1) ; mais le fragment d'ornement remarqué plus haut dans l'église de la Vierge Ljeviška n'est-il pas un exemple clair de plante rectiligne, à la végétation seulement moins abondante que les plantes de Mistra ? Et si l'on compare ces « plantes » aux décors « végétaux » des nervures de la coupole du paracclésiion de Kariye-Djami, on constate que ces derniers présentent des végétations fantaisistes dont la composition relève du même procédé. Les éléments eux-mêmes ne diffèrent que dans le détail : il s'agit toujours de fleurs géantes dont on aperçoit l'intérieur de la corolle ; ces fleurs offrent des pétales qui ressemblent souvent à des feuilles ; ces feuilles-fleurs sont disposées les unes au-dessus des autres et semblent souvent jaillir l'une de l'autre. C'est également un même mouvement qui engendre les motifs à rameaux curvilignes entrecroisés de Mistra (fig. 21)²³, de Kariye-Djami (fig. 10) et de plusieurs monuments serbes (Sveti Nikita, Dečani, Andrejaš).

Les différents répertoires envisagés semblent non seulement utiliser des motifs analogues (pour l'essentiel), mais leur faire jouer un même rôle dans la décoration — rôle qu'explique peut-être justement le caractère végétal fantastique ou pseudo-réaliste de ces motifs.

En effet, cette ornementation semble presque exclusivement réservée aux parties hautes de l'édifice : intrados des arcs, nervures des voûtes ou d'une coupole. Or, on sait que pour les byzantins l'église est une reproduction de l'univers, dans laquelle les voûtes représentent le ciel, l'au-delà²⁴. Cette ornementation fantastique des voûtes a donc peut-être pour but d'évoquer cet au-delà par l'image d'un monde végétal où les lois de la nature n'auraient plus cours, et peut-être, plus précisément encore, de donner l'idée d'un paysage merveilleux, vision symbolique du Paradis. Une telle intention ne serait pas nouvelle dans l'art byzantin : n'est-ce pas l'image du Paradis que veulent évoquer les jardins entrevus au-dessus et au travers de clôtures sur les fresques (malheureusement conservées sur une faible surface) de la basilique théodorienne d'Aquilée²⁵ et sur le registre inférieur des mosaïques de la coupole du baptistère de la cathédrale, à Ravenne ? Rien ne prouve le caractère symbolique de l'ornementation faite de fruits, de branches, d'animaux et de vaisselle de table, des voûtes (VI et VIII selon la numérotation de M. Stern)²⁶ du déambulatoire de Santa Costanza, à Rome ; M. Stern n'y reconnaît qu'une évocation « des plaisirs de la vie d'ici-bas »²⁷. Pour ma part, abandonnant cette objective prudence, je ne peux m'empêcher d'être frappé par le fait qu'il s'agit, dans ce décor, non pas de plantes *en terre*, mais de rameaux *coupés*, et de songer au rite de la jonchée, en principe de lierre, qui dans la religion antique précédait certains banquets, donnait son nom (στυβάς) à un édifice dionysiaque, le stibadeion à un lit de banquet (στυβάδιον) et se pratiquait lors de cérémonies funéraires²⁸. Cette image de la jonchée, peut-être parce

23. MILLET, *Mistra*, pl. 92, fig. 2 ; 104, fig. 8 ; 107, fig. 5.

24. Voy. par ex. A. GRABAR, *Symbolisme cosmique et monuments religieux*, Catalogue de l'exposition : Symbolisme cosmique et monuments religieux, juillet 1953, Musée Guimet, Paris, ou dans A. GRABAR, *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1968, I, p. 71-72.

25. G. BRUSIN et P. L. ZOVATTO, *Monumenti paleocristiani di Aquilaia et di Grado*, Udine, 1957, p. 116-118 ; fig. 50, p. 117.

26. H. STERN, *Les mosaïques de l'église de Sainte-Consstance à Rome*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, XII (1958), p. 157-218.

27. H. STERN, *o.c.*, p. 205 ; fig. 28, 38.

28. Ce type d'édifice grec, longtemps connu seulement par des textes et des inscriptions, avait donné lieu à diverses confusions et erreurs ; les recherches de Charles

PICARD qui a notamment identifié deux stibadeia, l'un à Thasos, l'autre à Délos, ont considérablement éclairé la structure et le rôle de cet édifice, voy. notamment : Ch. PICARD, *Un type méconnu de lieu saint dionysiaque : le stibadeion*, dans *CRAI*, 1944, p. 127-157 ; *Statues et ex-votos du stibadeion dionysiaque de Délos*, dans *BCH*, LXVIII-LXIX (1944-45), p. 240-270 ; quelques remarques récentes dans *Revue Archéologique*, 1956, I, p. 75 et suiv. ; on ne s'étonnera pas d'une éventuelle influence de la jonchée rituelle et du stibadeion sur l'art décoratif — et peut-être symbolique — d'un monument paléochrétien : Charles PICARD écrivait, *CRAI*, 1944, p. 156-157, « il n'est pas exclu que le symbolisme essentiel du stibadeion ait un jour influencé plus ou moins, même après le triomphe du christianisme, le dispositif des *martyria*, où revivaient tant de souvenirs des héros païens et des sanctuaires à mystères : par exemple, la présence des ambons-estrades, demi-circulaires,

qu'elle était associée à l'origine à l'idée de banquet, a pu se mêler, dans l'art décoratif païen, au thème de la *salle non balayée* (ἀσβόρον οἶκος) ; cette rencontre des deux thèmes serait à l'origine des prototypes du décor de Santa Costanza et expliquerait notamment la présence d'objets divers, en particulier de vaisselle de table, au milieu des branchages de la jonchée. Le caractère funéraire de certaines jonchées païennes aurait même peut-être un rapport avec l'apparition de cette ornementation dans un mausolée chrétien ; quant à la translation d'un dérivé des deux thèmes antiques — par nature destinés à la décoration d'un sol — jusqu'à la voûte d'un édifice, elle s'explique probablement par le souci, souvent signalé, des premiers chrétiens d'éviter que des éléments sacrés du décor soient piétinés par les fidèles (dans une certaine mesure, on peut même considérer que le transfert d'un décor destiné par nature à un pavement laisse supposer que ce décor avait pris chez les chrétiens un caractère — symbolique ? — qui empêchait son emploi à la place habituelle ; cette translation s'explique peut-être aussi par une récente mise en place du thème dans la décoration de l'édifice par suite d'une conception nouvelle de ce dernier, devenu microcosme. D'ailleurs, le même monument offre sur une autre voûte une représentation du ciel. Quoi qu'il en soit de la signification de l'ornementation de Santa Costanza, d'autres monuments paléochrétiens présentent dans leur coupole ou leurs voûtes un décor qui évoque d'une manière plus sûre un jardin, voire un paysage paradisiaque : rappelons seulement la célèbre voûte de Saint-Vitale, à Ravenne, avec ses rinceaux peuplés où se dressent quatre anges soutenant le médaillon où figure l'Agneau nimbé. De toutes manières, le choix des parties hautes d'un sanctuaire pour y placer une ornementation végétale à trois dimensions — symbolique ou non — ne saurait surprendre²⁹, car elle est, on va le voir, presque systématique dans les monuments paléochrétiens : le motif *végétal à trois dimensions*³⁰ orne la base de la coupole³¹, encadre la conque de l'abside³², décore l'arc triomphal³³ ou bien encore les nervures d'une coupole

dans les *martyria* chrétiens, de Constantinople à Éphèse et à la Syrie, ou l'iconographie même du *cenaculum* de la Pentecôte, pourraient encore évoquer, *mutatis mutandis*, l'importance du dispositif architectural païen comme du rôle religieux donné à l'ancienne *stibas* : ces rapports ont été mis en lumière et développés par de nombreuses et importantes études de MM. André Grabar et Jean Lassus. L'étude du thème de la jonchée dans l'ornementation des pavements reste à faire, mais le mérite revient à M. Gilbert-Charles PICARD, *Mosaïques africaines du III^e siècle ap. J.-C.*, dans *Revue Archéol.*, 1960, II, p. 24 et s., d'avoir distingué les décors nilotiques de ceux dérivés du thème de la jonchée et envisagé un prototype « qui aurait représenté le sol d'un *stibadium* recouvert de feuillages, au milieu desquels étaient disposés des *xenia* » ; dans cette étude, M. G.-Ch. PICARD rapproche certains décors à jonchée des « paradis » figures à la partie supérieure des stèles néoponiques du type de la Ghorfa : « dans ce mode surnaturel, écrit-il, les plantes de vie (vigne et grenadier), les oiseaux et les poissons, voisinent avec les astres, pour illustrer la force bénéfique qui émane des dieux ! ... c'est probablement l'influence de cette conception paradisiaque qui explique l'introduction, au milieu de la jonchée, des figures d'Éros et de Psyché », *ibidem*, p. 24-25 ; toutes ces remarques permettent de tenter d'envisager sous un éclairage nouveau l'ornementation des voûtes de Santa Costanza.

29. Cette ornementation apparaît au-dessus des architectures décorant les Canons d'Eusèbe ; on a souvent voulu y voir une image du paradis, mais cette inter-

prétation symbolique reste, à juste titre, très controversée, voir en dernier lieu le point fait par Jules LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures...*, Paris, 1964, p. .

30. Il s'agit du motif bien connu et fort répandu de la *guirlande*, garnie ou non de fleurs et de fruits, parfois peuplée d'oiseaux ou resserrées par des étuis ; il n'est pas sans intérêt de noter que ce motif correspond à un rite religieux antique repris par les chrétiens et qu'il a eu, comme la jonchée, sa place sur les pavements.

31. J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhunderts*, Friburg, 1916, III, pl. 7 ; reproductions de qualité, voy. VOLBACH et HIRMER, *Frühchristliche Kunst*, München, 1958, pl. 33 ; A. GRABAR, *Le premier art chrétien*, Paris, 1966, fig. 202 ; W. OAKESHOTT, *The Mosaics of Rome from the 3rd to the 14th century*, Londres, 1967, pl. 36, 37.

32. Exemples au Baptistère des Ariens de Ravenne, à Saint-Georges de Salonique, à El-Bagawat, voy. W. de BOCK, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte ancienne*, Saint-Petersbourg, 1901, pl. XIII et XIV ; WILPERT, *ouvr. cité*, III, pl. 101 ; Van BERCHEM et CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève, 1924, fig. 67, 119, 120 ; Santa Costanza, reproduction : OAKESHOTT, *ouvr. cité*, pl. 40, 41.

33. Saint-Laurent-hors-les-Murs, Sainte-Agnès-hors-les-Murs, Sainte-Marie-Majeure, voy. Van BERCHEM et CLOUZOT, *ouvr. cité*, fig. 248 ; OAKESHOTT, *ouvr. cité*, pl. 61, 75, 76 ; le motif de l'arc triomphal de Saint-Vital, à Ravenne, composé de cornes d'abondance croisées deux par deux, est probablement un ornement synonyme.

ou d'une voûte jusqu'à un médaillon qu'il encadre également³⁴. Cette dernière disposition est reprise dans le *paraccesion* de Kariye-Djami³⁵ avec, sur les nervures, les ornements déjà observés, mais aussi dans la coupole sud de l'église même³⁶; cet exemple nouveau est particulièrement intéressant car, en examinant attentivement le motif (unique) employé pour les 24 bandes ornementales qui séparent les personnages représentés sur cette coupole, on constate qu'il s'agit d'une variante, assez maladroite, de la guirlande de laurier si fréquente dans les décorations paléochrétiennes ! C'est donc probablement un même esprit qui a guidé le choix du peintre de la coupole du *paraccesion* et celui du mosaïste de la coupole de l'église, à moins — mais ce n'est pas contradictoire — qu'ils se soient tous les deux contentés d'imiter des modèles antiques (IV^e-VI^e siècle). Le mosaïste ayant copié servilement (et assez maladroitement) le motif végétal paléochrétien tandis que le peintre l'adaptait au goût du jour et en profitait pour varier l'ornementation végétale d'une nervure à l'autre, changeant même à quatre reprises, comme on l'a vu, la couleur du fond, ce qui témoigne d'une recherche de la variété que l'on retrouve dans le détail des motifs et qui correspond tout à fait à l'inspiration *fantastique* de ce décor.

L'ornementation végétale à trois dimensions de l'époque paléologue, en dépit d'une originalité évidente de la plupart des motifs, se rattache, par la nature des motifs et leur fonction, au répertoire paléochrétien. Une autre comparaison va contribuer à nécessiter une étude plus approfondie de ces liens. On a noté l'existence dans le décor en mosaïque de Kariye-Djami de motifs végétaux fantastiques placés entre des médaillons à figures (voir plus haut, p. 194), or, une disposition identique apparaît sur un vase d'argent trouvé à Éphèse (Homs) et attribué au VI^e siècle³⁷ : non seulement les médaillons enferment là aussi des personnages vus en buste, mais la structure des motifs végétaux du vase est très proche de celle des motifs en mosaïque : ici comme là, on est en présence d'une plante imaginaire, parfaitement symétrique, représentée avec un vif effet de relief et d'un dessin analogue ; ici comme là, c'est le même motif qui se répète entre les différents couples de médaillons ; mais le plus surprenant, c'est l'aspect exubérant de la végétation du motif du VI^e siècle, son caractère déjà fantastique et, d'autre part, l'emploi de quatre guirlandes au col, sur la panse et à la base ! Il ne s'agit probablement que de coïncidences, mais elles nous invitent à chercher d'autres traces, plus sûres, du répertoire paléochrétien dans l'ornementation végétale fantastique du XIII^e au XV^e siècle.

Ces traces sont nombreuses et faciles à reconnaître. Ainsi, l'ornementation végétale fantastique n'apparaît à l'époque paléologue que dans des monuments qui accordent d'une manière générale une préférence pour les motifs à trois dimensions, qu'ils soient d'inspiration géométrique ou végétale. En Serbie, cette tendance apparaît à partir de la décoration de Sopoćani³⁸, mais elle est plus accentuée à Mistra et à Kariye-Djami (en nous limitant, une fois encore, à ces principaux monuments byzantins). Cette accentuation du goût pour les

34. C'est le cas au baptistère de Naples, voy. WILPERT, *ouvr. cité*, III, pl. 29, et à Saint-Vital de Ravenne, voy. Van BERCHEM et CLOUZOT, *ouvr. cit.*, fig. 186.

35. Reproductions : UNDERWOOD, *Kariye-Djami*, III, pl. 408 et 409 ; détails pl. 410-423 ; ici le motif entourant le médaillon central n'est pas un ornement végétal, mais un *arc-en-ciel* fait de losanges contigus colorés en dégradé, ornementation qui nous conduit néanmoins au répertoire paléochrétien.

36. UNDERWOOD, *Kariye-Djami*, II, pl. 42, 43 ; détails, pl. 46-64.

37. Paris, Musée du Louvre ; reproductions de qua-

lité : VOLBACH et HIRMER, *Frühchristlichen Kunst*, pl. 246 ; D. TALBOT RICE, *Art byzantin*, pl. 44, 45 ; A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, fig. 366-7, p. 316.

38. On trouve à Sopoćani les principales variantes du ruban à trois dimensions (tors, plissé et vu sur une ou deux faces, plissé à la grecque), voy. MILLET et FROLOW, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, II, pl. 99, fig. 7, 8 et 10 ; JANC, *Ornamenti fresaka*, pl. II, 13 ; III, 14 ; XVII, 102, 103 ; XXII, 139 ; après Sopoćani, cette ornementation est très fréquente : Gradac, Saint-Démétrius de Peć, Žiça, Gračanica, Dečani, etc.

motifs à trois dimensions dans les monuments grecs parle en faveur d'un origine byzantine du phénomène et éclaire quelque peu les rapports entre l'art serbe et l'art byzantin. Ici comme là, il est caractéristique de noter qu'en dehors des motifs végétaux, les autres motifs à trois dimensions sont presque exclusivement des *rubans*, notamment le ruban plissé et le ruban à la *grecque*, motifs dont le caractère antiquisant n'est pas à démontrer. Ce goût pour les motifs antiques se manifeste aussi par l'emploi d'éléments décoratifs³⁹ indubitablement hérités de l'ancien répertoire ; en voici quelques exemples, choisis comme toujours dans les décors de Mistra et de Kariye-Djami. Là, dans l'église de la Vierge Peribleptos, deux rinceaux jaillissent verticalement d'un vase⁴⁰ comme dans les décors romains et paléochrétiens (l'un des rinceaux est même peuplé d'oiseaux). Un autre détail de l'ornementation antique est particulièrement fréquent : il s'agit d'étuis cylindriques, souvent enrubannés, toujours représentés avec un vif effet de relief, et qui interrompent et resserrent les guirlandes, à intervalles égaux ; les exemples (fig. 22-24) abondent tant à Mistra⁴¹ qu'à Kariye-Djami⁴², mais il n'en existe aucun exemple en Serbie, ce qui une fois de plus désigne Byzance comme source de cette tradition ou renaissance antique. Les *masques* ou *mascarons* qui apparaissent dans les motifs végétaux des nervures peintes du paracclésion de Kariye-Djami (fig. 11) et dans un ornement du Brontochion (fig. 21)⁴³ sont également empruntés au répertoire antique⁴⁴ ; ils ne se rencontrent pas non plus dans les monuments serbes examinés jusqu'ici, par contre, les figures grotesques d'où jaillissent les ornements sur les piliers de Ravanica sont un exemple exceptionnellement tardif et dégénéré de cet élément décoratif⁴⁵.

L'influence de l'ornementation antique se manifeste aussi par l'emploi de divers procédés graphiques ou picturaux. L'un des plus évidents consiste à emboîter les éléments végétaux les uns dans les autres, à la manière des cornes d'abondance caractéristiques des décors des premiers siècles ; ce procédé transparaît dans de nombreux motifs végétaux de Kariye-Djami⁴⁶ et de Mistra⁴⁷ ; on lui doit probablement aussi la structure des motifs serbes qui ont servi de point de départ à cette étude. Une autre influence des *cornucopie* antiques explique l'enroulement sur eux-mêmes d'éléments qu'on est tenté d'appeler feuilles, détail fréquent dans l'ornementation fantastique paléologue. D'un point de vue plus général, le déchiquetement des éléments pseudo-végétaux et la souplesse des feuilles et des fleurs (qui favorise leur effet de relief « cylindrique ») dérivent directement des décors d'*acanthé molle* caractéristiques du répertoire de la Basse-Antiquité et de la haute époque byzantine⁴⁸. C'est à une

39. Nous n'étudions ici que les éléments antiques qui apparaissent dans des motifs végétaux ; il est aussi possible de relever, notamment à Kariye-Djami, des motifs divers dont l'origine antique est évidente, par exemple les *postes* si fréquents dans l'église du Chora.

40. MILLET, *Mistra*, pl. 119, fig. 19 et 14 ; voir aussi le vase de notre fig. 21, du Brontochion.

41. MILLET, *Mistra*, pl. 95, fig. 3 (catichoumena de Brontochion) ; 119, fig. 4 (Peribleptos).

42. UNDERWOOD, *Kariye-Djami*, II, pl. 332, c (autour d'un médaillon végétal), pl. 333, a et b (à l'intérieur d'un motif végétal à 3 dimensions) ; ces ornements font partie du décor en mosaïque de l'endonarthex.

43. MILLET, *Mistra*, pl. 104, fig. 8 ; UNDERWOOD, *Kariye-Djami*, III, pl. 408, 409, détail pl. 411, 419, 420.

44. Voir, dans l'art byzantin, le masque d'un motif végétal de la bordure du pavement du « grand palais » de Constantinople, cf. *The Great Palace of the Byzantine Emperors, Second Report edited by D. TALBOT RICE*, Édimbourg, 1958, pl. 50.

45. Branislav VULOVIĆ, *Ravanica* (Institut pour la protection des mon. hist. de la R.P. de Serbie, Communications VII), Beograd, 1966, pl. LVII-LIX.

46. UNDERWOOD, *Kariye-Djami*, II, pl. 282 et s., 333, a-d ; III, pl. 412, 415-423.

47. MILLET, *Mistra*, notam. pl. 95, fig. 1 ; 104, fig. 10 et 11.

48. Rappelons seulement, pour la haute époque byzantine, la bordure du pavement du « grand palais » de Constantinople (VI^e siècle), voy. *The Great Palace of The Byzantine Emperors, First Report...*, Oxford, 1947, pl. 28 et s., surtout pl. 40 ; détail en couleur : pl. 50 ; *The Great Palace..., Second Report edited by D. TALBOT RICE*, Édimbourg, 1958, pl. 48-50 ; on trouve clairement dans cette ornementation la plupart des procédés envisagés ; on notera aussi que le motif végétal est bordé d'un autre motif à trois dimensions : un ruban ondulé — association caractéristique du répertoire paléologue, reproduction en couleurs des 2 motifs du pavement : T. RICE, *Art byzantin*, pl. 41.

source identique que l'on doit le procédé qui consiste à faire jaillir le motif végétal d'une sorte de bouquet de feuilles⁴⁹. Ce rôle important des motifs et des procédés décoratifs antiques dans l'ornementation végétale byzantine tardive va se retrouver dans les principales étapes historiques de cette ornementation anti-naturaliste, voire fantastique.

En effet, le répertoire végétal apparemment le plus original de l'époque paléologue ne représente que l'étape ultime d'une ornementation dont l'histoire s'étale sur toute la période byzantine.

Ainsi on rencontre déjà certains traits de ce répertoire végétal à trois dimensions au x^e siècle, dans l'ornementation à laquelle M. Weitzmann a donné l'appellation de *Blütenblattstil*⁵⁰ : comme dans les motifs de l'époque paléologue, l'effet de relief coloristique (obtenu par des touches juxtaposées de couleur foncée ou, le plus souvent, claire) est accompagné d'une représentation en perspective des éléments « végétaux ». Certes, cette « perspective » est rudimentaire puisqu'elle se limite à un procédé qui consiste à recourber légèrement le bord des « pétales » et des « sépales ». En plus de leur double effet de relief, les éléments du *Blütenblattstil* annoncent l'ornementation ultérieure par leur aspect ambigu qui autorise souvent à les considérer aussi bien comme des fleurs dont on aurait étalé la corolle⁵¹ que comme des feuilles de structure complexe ; d'autre part, la multiplication exagérée et arbitraire de détails pseudo-naturalistes, prépare l'exubérante végétation ornementale que nous avons rencontrée quelques siècles plus tard. La disposition même des éléments du *Blütenblattstil* au sein des compositions ornementales indique déjà une tendance au fantastique, en tout cas à un naturalisme absolument illusoire : lorsque les feuilles-fleurs à bords roulés ne sont pas artificiellement alignées en bandeaux ou encadrements décoratifs⁵², elles sont appliquées à des architectures décoratives des Canons d'Eusèbe⁵³ ; cette dernière association confère d'ailleurs à l'ensemble du décor un *aspect fantastique* que viennent accentuer certains détails : acrotères végétaux, animaux marchant sur les frontons, petits personnages faisant fonction d'*atlantes* mais figurés dans des positions diverses, etc. Cet aspect fantastique se développe à partir de la fin du x^e siècle dans une série de décors de Tables de concordance des Évangiles dans lesquels les monotones alignements ou tapis de feuilles-fleurs des architectures cèdent la place à des compositions symétriques où une végétation (qui varie d'un ornement à l'autre) déroule sur le tympan du fronton ses rameaux garnis de feuilles et, surtout, de feuilles-fleurs géantes et normales à bords roulés : le tout d'une rare qualité décorative, d'un vif effet de relief (augmenté souvent par l'entrecroisement des tiges) et et d'un effet fantastique qui annoncent tout à fait l'ornementation végétale paléologue. Ce type d'ornementation qui apparaît à l'extrême fin du x^e siècle dans les manuscrits grecs semble avoir été de plus en plus élaboré au xi^e siècle, comme l'atteste le décor recherché d'un tétraévangile de 1100 environ⁵⁴. Dans les motifs les plus simples (bandeaux ou enca-

49. Voy. notamment le beau motif du mur est de la partie de l'édifice que M. Underwood nomme « northern passageway », cf. UNDERWOOD, *Kariye-Djami*, III, pl. 531, c ; prototypes nombreux dans l'art paléochrétien, par exemple dans la décoration du baptistère de la cathédrale de Ravenne, dans celle du mausolée de Galla Placidia, etc.

50. Kurt WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, p. 22 et s.

51. Procédé d'origine orientale, surtout sassanide, dont les effets se font sentir dès l'origine paléochrétienne ; l'hypothèse de Bordier selon laquelle cet étalement serait dû à l'intention de montrer, symboliquement, les organes

reproducteurs de la fleur, semble devoir être rejetée : H. BORDIER, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les mss. de la Bibl. Nat.*, Paris, 1883, p. 22-23.

52. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, pl. XXVI, 145 ; XXVII, 150 ; XXIX, 160-164 ; XXX, 178 ; XXXV, 199, etc.

53. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, pl. XXXIV, 194, 195.

54. Melbourne, National Gallery of Victoria, ms. 710/5, fol. 7 v°, reproduction : CHATZIDAKIS et GRABAR, *La peinture byzantine et du haut Moyen Age*, Collection Le livre-musée, Paris, 1965, pl. 84.

drements) et les plus usuels, il faut reconnaître que ce caractère fantastique est beaucoup moins marqué ; ce trait s'explique par l'arrêt rapide du développement de cette lignée d'ornements, arrêt entraîné par une stéréotypie immédiate des motifs du Blütenblattstil due à l'imitation systématique de modèles prestigieux : ces magnifiques manuscrits enluminés du milieu du x^e siècle, dont le traité d'Hippiatrie conservé à Berlin (cod. Phillipps 1538) est probablement l'un des exemplaires les plus luxueux⁵⁵. Ces manuscrits étaient réalisés dans les ateliers de la capitale ou de ses environs, où affluaient alors les commandes de la famille impériale et des hauts dignitaires de la Cour. Cette ornementation, si elle n'a pas un aspect fantastique très accentué, n'en est pas moins toujours pseudo-naturaliste. D'origine constantinopolitaine, elle se répand dès le x^e siècle, d'abord dans les ateliers d'enluminure des monastères athonites⁵⁶, puis dans ceux d'Anatolie, mais ici les tons chauds et vifs, imités des émaux et des étoffes, qui faisaient la beauté des décors des manuscrits de Constantinople sont remplacés par des couleurs délavées et plates : les enlumineurs-moines de Cappadoce n'avaient pas le souci de séduire par un luxe dont le plus net exemple est d'ailleurs fourni, dans la capitale, par un manuscrit profane : un traité d'Hippiatrie, et ils n'avaient probablement pas non plus l'intention d'égaler en somptuosité les pièces d'émaillerie dont ils n'avaient peut-être jamais eu de chefs-d'œuvre devant les yeux⁵⁷. Cette ornementation n'aurait pas eu de succès en Syrie.

Il convient d'étendre l'étude de l'ornementation de feuilles-fleurs à bords roulés — appellation qui complète celle de M. Weitzmann en indiquant l'emploi et le procédé du relief en même temps qu'elle en souligne le caractère fantastique — au répertoire des autres techniques. En effet, ces motifs végétaux à trois dimensions, d'abord décor des enlumineurs (et peut-être des émailleurs) connaissent ensuite un succès notable dans les arts du métal⁵⁸ et dans les décorations murales.

Dans la mosaïque, le principal exemple est fourni par Sainte-Sophie de Kiev : de longues frises de feuilles-fleurs, disposées comme dans les manuscrits, parcourent les murs de l'édifice⁵⁹. Les exemples sont plus nombreux dans la peinture murale où cette ornementation semble avoir connu un succès assez net au XI^e et au XII^e siècle. Pour être précis, il faut indiquer que les motifs employés là constituent en réalité une variante de l'ornementation des manuscrits du milieu du x^e siècle. Les enlumineurs avaient pris l'habitude d'enfermer chaque feuille-fleur dans un médaillon circulaire (voyez le même procédé dans le décor des coffrets « à rosettes » en ivoire) ; par la suite, dès la fin du x^e siècle, ces cadres prirent une importance plus grande dans le motif : ils ne furent plus seulement circulaires, mais aussi rhomboïdes ou hexagonaux, deux sortes de cadre alternant souvent dans le même

55. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 16-18, pl. XIX-XXI.

56. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 35-36 et pl. XLII, 237-242 ; XLIII, 243, 244, 247, 251 ; XLIV, 256.

57. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 71 et pl. LXXVIII.

58. Voy. les nimbes et fonds d'icônes en argent ou autre métal travaillé au repoussé.

59. O. POWSTENKO, *The Cathedral of St. Sophia in Kiev*, New York, 1954, pl. 42, 47 ; il y aurait lieu d'étudier à nouveau l'évolution des éléments végétaux des ornements en mosaïque des églises de Sicile du XII^e siècle ; M. Demus les appelle palmettes sassanides, mais reconnaît leur évolution au cours du XII^e siècle : on passe d'un type de « feuilles » « absolutely flat in design » à une autre série de palmettes « treated in a

more vegetal way, with ribs and other characteristics of leaves ; and often the begin to fold up, as it were, like curling leaves », voy. Otto DEMUS, *Mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1949, p. 16 et la plupart des planches ; cette évolution qui répète le processus reconnu dans l'enluminure du IX^e et du x^e siècle semble dû à une influence byzantine dont on a reconnu, par ailleurs, les effets dans la décoration de ces mêmes monuments de Sicile ; on notera aussi la riche et curieuse polychromie des « végétations » ornementales des mosaïques : bleu, rouge, rose, vert, blanc sur un fond or, voy. les excellents détails en couleurs de Ernst KITZINGER, *I mosaici di Monreale*, Palerme, 1960, fig. 25, 29 ; pl. 25-31, etc. ; cette polychromie pseudo-naturaliste, déjà appliquée à une ornementation murale, annonce les ornements de Kariye-Djami.

motif ; par ailleurs, ces cadres ne furent plus serrés l'un contre l'autre, mais espacés : le champ ainsi libéré pouvant alors recevoir un nouvel élément végétal ou simplement une barre oblique réunissant deux médaillons consécutifs⁶⁰. Tous ces motifs apparaissent dans la peinture murale à la fin du XI^e siècle, sans doute à la suite d'une imitation des manuscrits. On en trouve quelques exemples en Macédoine slave : Sainte-Sophie d'Ohrid, Djurdjevi Stupovi⁶¹. Par contre, l'emploi de cette ornementation à la Métropole et à la Peribleptos de Mistra⁶² semble être un trait archaïque, d'autant plus que ces motifs jouent un rôle important dans la décoration. On notera au passage l'intérêt de l'ensemble du répertoire ornemental des églises de Mistra qui offre notamment plusieurs aspects et stades de l'ornementation végétale à trois dimensions : les ornements à feuilles-fleurs enfermées dans des cadres géométriques de la Métropole et de la Peribleptos se distinguent nettement des végétations luxuriantes de la Panaghia et de la Pantanassa. Dans ces derniers monuments, l'artiste multiplie les détails, ajoute selon son caprice des vrilles, des étamines, dentèle pour le plaisir les feuilles et les fleurs, double ou redouble pour la seule richesse de l'ensemble les corolles et les calices, signolant minutieusement les effets de relief. Nous sommes là en présence d'une conception très libre de l'art, encore surprenante dans cet art byzantin que d'aucuns jugeaient à peine digne d'intérêt il y a un siècle ! Une conception imaginative du décor, presque une *poésie picturale*, vient renouveler l'ornementation traditionnelle ; elle atteint parfois des résultats pour lesquels on est tenté d'employer le qualificatif de *baroque*.

Il s'agit là, peut-être d'un terme, mais en tout cas non pas d'un phénomène isolé, plutôt d'un répertoire qui emprunte une partie de ses éléments à l'art de la Basse-Antiquité mais dont le style, original, s'est développé pendant toute la période byzantine, avec à certains moments des périodes d'évolution rapide, puis des périodes de froide répétition des résultats antérieurs. Nous avons vu, par exemple, comment en dépit de la stéréotypie rapide des principaux (en nombre) motifs du Blütenblattstil s'était continuée à partir de la fin du X^e siècle, l'évolution du répertoire végétal à trois dimensions vers une ornementation de plus en plus originale et fantastique. Cette continuité, évidente après la période iconoclaste, plus subtile mais réelle auparavant, s'y manifeste d'autre manière. Ainsi, des éléments, des motifs qu'on aurait pu croire particuliers à tel monument de l'époque paléologue existent déjà plusieurs siècles plus tôt : c'est le cas, par exemple, des feuilles ou fleurs *en poche* de Mistra ou Kariye-Djami qui apparaissent déjà dans des manuscrits du X^e siècle⁶³ (fig. 18), de même qu'on y trouve aussi des rinceaux à feuilles déchiquetées, peuplés ou non d'oiseaux⁶⁴, comme plus tard à la Peribleptos, ou encore des rinceaux formés d'éléments emboîtés à la manière de cornes d'abondance⁶⁵ qui annoncent les étranges motifs de Dečani, de Kariye-Djami et

60. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, pl. XXXV, 199 ; XXXVII, 206 ; XXXIX, 218 ; XLII, 237, 241 ; XLIII, 247, 251 ; voy. aussi Alison FRANTZ, *Byzantine Illuminated Ornament*, dans *The Art Bulletin*, XVI, 1934, pl. VII, 6, 10-17 ; VIII, 2-6 ; 8-10 ; X, 15-19 ; XI, 2-7 ; 15-21 ; XII, 1-9, etc.

61. MILLET et FROLOW, *o.c.*, I, pl. 25, fig. 1 ; 87, fig. 2-4 ; 89, fig. 7, 8 ; 90, fig. 6 ; JANC, *Ornamenti fresaka*, pl. XXIX, 178-183.

62. MILLET, *Mistra*, pl. 87 : nombreux motifs.

63. Paris, Bibl. Nat., Coislin 20 (fol. 6 v°) ; Lavra, cod. 449 (fol. 1 r°) ; Patmos, cod. 70 : reproductions, voy. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, pl. XI, 56 ; LXII, 372 ; LXXII, 433 ; on notera le caractère nettement

antique de ces compositions, surtout en raison du procédé qui consiste à faire jaillir les rinceaux d'un bouquet de feuilles.

64. Londres, Brit. Mus., cod. Harley 5598 (fol. 142 r°) ; Turin, Bibl. Univ., cod. B I, 2 (fol. 12 v°) ; Venise, Marc., cod. gr. 17 (fol. 1 r°), reproductions, voy. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, pl. XXXVI, 202 ; XXXVII, 208 ; XL, 220.

65. Florence, Laurent., cod. Plut. LXXXI, 11 (fol. 1 r°) ; Londres, Brit. Mus., cod. Add. 11300 (fol. 8 r°) ; Paris, B.N., Coislin 51 (fol. 127 v°) ; Paris, B.N., Coislin 20 (fol. 6 v°) ; Londres, Brit. Mus., cod. Harley 5587 (fol. 41 r°) : reproductions, voy. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, pl. VII, 36 ; VIII, 37 ; XI, 54, 56 ; XLVIII, 289 ; LXXXI, 411.

de Brontochion. La plupart de ces éléments doivent quelque chose au répertoire antique ; cette remarque est d'importance car elle insiste sur le fait que le lien et le contact des ornements végétaux à trois dimensions, dans son évolution vers le fantastique, se fait par l'intermédiaire de la tradition antique, d'esprit naturaliste (et à laquelle bien sûr il est prêté une attention plus soutenue à certaines époques qu'on est alors tenté d'appeler *renaissance*). C'est au moment d'une nouvelle vague d'intérêt pour les œuvres antiques, du moins à en juger à la suite de M. Weitzmann par le style et l'iconographie de la miniature⁶⁶, que se manifestent, on l'a vu, au tournant du x^e et du xi^e siècle, un effort de renouvellement et une recherche d'originalité dans la décoration des architectures décoratives, lesquels aboutissent à une évolution vers une ornementation fantastique. Par ailleurs, à Kariye-Djami et à Mistra, nous avons rencontré et accumulé les preuves d'emprunts aux décorations antiques ; il est même significatif que certains détails semblent dûs, non pas à l'imitation de copies intermédiaires, mais à une imitation directe de modèles antiques en raison de leur fidélité absolue aux prototypes⁶⁷. Il en est de même au x^e siècle dans une série de manuscrits⁶⁸, notamment un magnifique Évangélaire, non illustré, mais pourvu d'une riche ornementation qui constitue, selon l'avis de M. Weitzmann : « Un des exemples relativement rares où l'ornementation antique est directement copiée »⁶⁹ ; ce manuscrit (Londres, Brit. Mus., cod. Harley 5598), daté de 995, contient des encadrements de titre de chapitre ornés de rinceaux d'acanthe molle aux bords déchiquetés et dont la légèreté, la grâce, les enroulements en spires géométriques, la présence d'oiseaux finement dessinés, tout rappelle de très près les décors des premiers siècles. Or, beaucoup de ces éléments et principes décoratifs seront utilisés dans l'ornementation végétale paléologue : il y a toujours association du répertoire végétal byzantin à trois dimensions le plus original et du répertoire de même nature directement hérité de l'antiquité.

Cette observation des éléments et principes communs au nouveau et à l'ancien répertoire permet donc de préciser l'apport proprement byzantin.

Prenons comme premier exemple le *Blütenblattstil*. Si nous en considérons à nouveau la genèse, plusieurs remarques nouvelles s'imposent. Il est admis que le goût pour le relief de ces motifs est dû à l'influence des décors antiques pour lesquels les Byzantins de l'époque macédonienne ont soudain manifesté un intérêt plus grand ; il est possible aussi de porter au bénéfice du répertoire paléochrétien le procédé des replis qui conduit les Byzantins du x^e siècle à recourber le bord des feuilles comme s'il s'agissait de rubans géométriques. Par contre, il faut aussi reconnaître les traits originaux de l'ornementation utilisant les feuilles-fleurs à bords roulés. Certains sont positifs : le traitement en relief du vieux schéma de la palmette dite sassanide, l'arrangement de certains motifs combinant architectures de fantaisie et tapis végétal ; mais on voit aussi les limites de ces initiatives qui, en fin de compte,

66. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 28, à partir du § 2.

67. Voy., par ex., les étuis enrubannés de Mistra (MILLET, *Mistra*, pl. 95, 119), fidèles reproductions des modèles antiques ; une telle précision dans les détails semble indiquer que ces éléments n'ont pas été empruntés à des manuscrits byzantins médiévaux, car lorsque ces éléments y apparaissent, leur dessin est souvent très simplifié, leur forme modifiée, leurs détails négligés : voy., par ex., les étuis des mss. du x^e siècle, cf. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, pl. VII, 32 ; IX, 45, ou ceux

d'un ms. du XII^e-XIII^e siècle, cf. RICE, *Art byzantin*, pl. 177.

68. Londres, Brit. Mus., cod. Harley 5598 (daté de 995) ; Paris, Bibl. Nat., gr. 519 (daté de 1007) ; Turin, Bibl. Univ., cod. B I, 2 ; Paris, B.N., gr. 230 et Coislin 225 ; Venise, Marc., cod. gr. 17, etc., voy. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 27 et s. et pl. XXXVI, 201, 202 ; XXXVII, 207, 208 ; XXXIX, 216 ; XL, 220.

69. « Wir haben hier einen der verhältnissmässig seltenen Fälle vor uns, wo die Antike auch in der Ornamentik direkt kopiert wird » : WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 27.

ne concernent que quelques monuments de grand luxe (décors enluminés, émaillés ; peut-être quelques décors muraux disparus ?) ; les autres décors de la même famille n'étant que de monotones et maladroites reproductions des premiers. Un autre trait ressort de l'examen du *Blütenblattstil* : la timidité des artistes byzantins du x^e siècle qui ne semblent pas avoir été capables, à cette époque, de laisser se développer au sein de l'ornementation végétale un riche répertoire de motifs différents et surtout de traiter avec un relief très élaboré les quelques motifs usités⁷⁰. Ces deux lacunes sont d'ailleurs liées dans leur causes. Cette prudence ou cette incompétence dans les représentations à trois dimensions explique peut-être l'étalement et la stéréotypie des feuilles-fleurs à bords roulés : les effets de perspective auraient été beaucoup plus délicats à produire dans le cas d'une position renouvelée des éléments ; or, c'est ce qu'évitent, visiblement, les enlumineurs byzantins qui conservent soigneusement le même point d'observation (?) — les artisans des autres techniques ne feront que les imiter, jusqu'au XIII^e siècle semble-t-il. On comprend maintenant pourquoi le caractère plastique des feuilles-fleurs (et des autres éléments végétaux) ne résulte le plus souvent que d'astuces techniques : replis du bord des feuilles, hachures claires parallèles appliquées systématiquement au centre de chaque surface, emboîtement d'éléments identiques... Cette inexpérience dans l'emploi de la perspective étonne à une époque (x^e siècle) de goût affirmé pour les œuvres antiques dont, par ailleurs, les Byzantins n'hésitaient pas à reproduire d'autres motifs à effet de relief, les rubans, par exemple⁷¹ ; en fait, cette modération des effets de relief dans les motifs végétaux du x^e siècle est probablement due, en partie, aux influences conjuguées de l'émaillerie (à laquelle on doit peut-être les prototypes du *Blütenblattstil*, dans une formule certainement dépourvue de relief⁷²) et des arts musulmans, l'une et les autres étant particulièrement florissantes à cette époque. L'ornementation végétale byzantine n'en présente pas moins une profonde originalité. Il faut d'abord insister sur le fait que les motifs byzantins ne sont jamais, du moins après l'époque iconoclaste, traités dans le même esprit naturaliste que les décors augustéens et alexandrins. L'artiste byzantin ne cherche pas non plus à reproduire minutieusement les plantes du monde réel ; il déforme, adapte, transforme, mêle les éléments végétaux dont il invente ou combine à son gré les détails : il engendre ainsi une végétation qui possède à peine l'apparence du naturel, en dépit de ses trois dimensions, de ses multiples détails et de ses effets plastiques. L'artiste byzantin se soucie peu du pittoresque, il est avant tout un décorateur et un montreur de surnaturel.

Cette réaction contre l'art antique s'est manifestée dès la Basse-Antiquité dans le domaine de l'ornementation qui allait prendre une place si importante dans les arts du haut Moyen Âge, non seulement dans l'empire byzantin et en Arménie, mais aussi dans les royaumes nouveaux d'Occident (franc, wisigoth, burgonde, lombard, etc.). Les ornements romane et islamique ne feront que retenir et développer certains aspects du répertoire méditerranéen antérieur qui connut une profonde évolution à partir du III^e siècle, surtout

70. Quelques motifs, apparemment analogues à ceux du *Blütenblattstil*, ne présentent pratiquement aucun effet de relief : on trouvera quelques exemples dans WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei* ; cet auteur les admet sans restriction dans la famille d'ornements qu'il nomme *Blütenblattstil*, mais nous préférons les considérer comme des cas anormaux et réserver cette appellation aux motifs végétaux à trois dimensions.

71. Nombreux exemples : WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, pl. III, 15 ; V, 22, 24 ; XII, 59 ; LIII, 315, 317 ; LXIII, 378.

72. Cette absence de relief serait due, dans certains cas, à une influence de l'émaillerie ; de tels motifs apparaissent — l'exemple est significatif — dans l'un des plus anciens et des plus luxueux manuscrits où se rencontre le *Blütenblattstil* : le traité d'Hippiatrie de Berlin, cod. Phillipps 1538, voy. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, pl. XX, 106 ; il est intéressant de noter que M. Weitzmann reconnaissait déjà dans cette ornementation l'influence des décors émaillés contemporains, voy. *même ouvr.*, p. 17.

au cours des IV^e, V^e et VI^e siècles : le décor géométrique se mêle au décor végétal et l'ordonne d'une manière anti-naturaliste (voy., par ex., les plaques de parapet ajourées du Musée archéologique de Ravenne)⁷³ ; les proportions relatives des éléments empruntés à la nature ne sont plus respectées : dans les rinceaux, les ours ou autres quadrupèdes ont la même taille que les oiseaux, les feuilles ou les grappes de raisin⁷⁴ ; les plantes et les fleurs, notamment l'acanthe, deviennent de simples prétextes à des végétations extraordinaires où elles ne sont plus reconnaissables : les tapis de palmettes sculptées de Sainte-Sophie de Constantinople revêtent un aspect déjà quelque peu fantastique sous le rythme tourbillonnant qui s'empare d'elles⁷⁵ ; le décor végétal au *repoussé* de la croix en argent doré du Vatican, dite de Justin II, préfigure à la fois les rinceaux de *cornucopie* antiquisants des manuscrits du X^e siècle (motif de la traverse de la croix) et les plantes verticales symétriques de la peinture murale paléologuë (motif de la hampe de la croix)⁷⁶ ; c'est d'ailleurs à cette époque (IV^e-VI^e siècle) que le décor ornemental prend dans la décoration des objets et des édifices une place de plus en plus importante ; de plus, dès le V^e et VI^e siècle, lorsqu'un artiste exécute un ornement, il donne souvent à son sujet une sorte de *vie intérieure* : ainsi les rinceaux de vigne qui ornent la chaire de Ravenne⁷⁷ ou les portes de Sainte-Sophie à Rome⁷⁸ ont des formes si pleines qu'elles suggèrent l'idée et la sensation presque tactile d'une vie plus intense et plus vraie que celle qui aurait pu être évoquée par une reproduction naturaliste, si minutieuse et fidèle fût-elle. Cette notion de vie intérieure n'avait pas échappé à l'attention de Peirce et Tyler qui l'expliquaient par une extrême sensibilité des artistes byzantins à la matière dans laquelle ils travaillaient : « les bijoux de tel manteau impérial se gonflent », écrivaient ces deux esthètes dans une notice⁷⁹, « comme des fruits sur un arbre, comme des cristaux sur le noyau générateur » et ils citaient l'exemple d'une impératrice « chargée de perles qui ont la grosseur d'une pomme »⁸⁰.

En fait, s'appliquant ainsi à des objets normalement inanimés, cette *vie* tient du sur-naturel : ces représentations nous entraînent dans un univers fantastique. Le décorateur byzantin a manifesté très tôt une conception imaginative de l'ornementation et, parfois, de l'art : un *roman du byzantin*, selon l'expression de M. André Grabar⁸¹. On comprend que les ornements végétaux à trois dimensions de l'art byzantin ou slavo-byzantin des XIII^e-XV^e siècles soient susceptibles d'être considérés — dans la mesure où on leur accorde une attention — comme le signe et le résultat d'une influence occidentale. L'art byzantin, comme l'art pré-roman, l'art roman, puis l'art gothique, s'est servi de motifs à trois dimensions, notamment « végétaux », que lui fournissait les modèles de la Basse-Antiquité. Dans certains cas (en Serbie, par les rapports avec l'art de la côte dalmate ; en Grèce, par le contact avec des œuvres ou des artistes occidentaux), cette influence peut être possible ; néanmoins, le *fantastique* n'est pas,

73. Reproductions de qualité : VOLBACH et HIRMER, *Frühchristliche Kunst*, pl. 182 ; GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, fig. 315, p. 273.

74. Exemples : chaire plaquée d'ivoire de Ravenne, reproduction : VOLBACH et HIRMER, *ouvr. cité*, pl. 226, 232-235 ; plat en argent de l'Évêque Paternus, Musée de l'Ermitage, excellentes reproductions des détails : RICE et HIRMER, *Art byzantin*, pl. 28, 29.

75. Reproductions de qualité : VOLBACH et HIRMER, *ouvr. cité*, pl. 198, 199 ; GRABAR, *dernier ouvr. cité*, fig. 314, p. 272 ; H. KAEHLER et C. MANGO, *Hagia Sophia*, Londres, 1967, pl. 70-77.

76. Reproduction en couleurs : GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, fig. 359, p. 310.

77. Reproductions : voy. n. 74.

78. Reproductions : VOLBACH et HIRMER, *ouvr. cité*, pl. 102, détails : pl. 104, 105.

79. H. PEIRCE et R. TYLER, *Art byzantin*, II, p. 58.

80. Il s'agit du personnage central, diversement identifié selon les auteurs, d'un volet de diptyque en ivoire, Florence, Musée du Bargello.

81. A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e-X^e siècle)*, Paris, 1963, p. 95, à propos de sculptures byzantines de la fin du IX^e siècle (Scripou, Saint-Grégoire de Thèbes).

au Moyen Âge, l'exclusivité de l'Occident⁸². Mais à l'ouest comme à l'est, ce fantastique doit beaucoup à l'Antiquité et à l'Orient. L'ornementation végétale byzantine se développe d'une manière originale à des époques où l'art occidental est loin d'avoir acquis son autonomie ; les tendances anti-naturaliste et fantastique se manifestent dans les décors les plus originaux du monde méditerranéen, entre le IV^e et le VI^e siècle ; après la différenciation politique de ce vaste territoire, conséquence des invasions et du succès de l'Islam, ces tendances s'épanouiront dans les arts ommyade, caucasien et roman. L'étude de cette *koiné* artistique, particulièrement importante dans le domaine de l'art décoratif, mériterait d'autres recherches. Cet article a voulu avant tout montrer l'unité du répertoire végétal byzantin en observant l'identité des éléments et des procédés dont il se sert aux différentes époques et leurs rapports avec le répertoire antique, du moins celui des III^e et IV^e siècles ; il a pour principal résultat de noter l'évolution continue et originale, en dépit des emprunts à l'ancien répertoire, d'une ornementation végétale pseudo-naturaliste, voire fantastique.

Un autre résultat de cette étude, plus inattendu, est de préciser l'attitude des artistes byzantins à l'égard du naturalisme, c'est-à-dire l'imitation scrupuleuse de modèles naturels : ils ne s'y intéressent pas, et même lorsqu'ils en donnent l'impression, par exemple en multipliant les détails ou en accordant une place de choix aux valeurs plastiques, aux effets du relief et de la perspective, ce réalisme apparent n'est qu'illusion. Bien plus, c'est souvent dans ces mêmes ornements que les Byzantins s'éloignent le plus de la réalité et des modèles livrés par la nature, et nous transportent dans un autre monde, purement imaginaire, représenté peut-être dans quelques cas qui nous échappent, avec une intention symbolique : évocation de l'au-delà, du paradis-jardin... Ce goût pour une surréalité (pour employer anachroniquement un mot du XX^e siècle) et ce manque d'intérêt pour la nature dans le domaine de l'ornementation sont des reflets de la spiritualisation d'hommes qui ont rejeté le paganisme pour le christianisme. Il ne s'agit pas, sauf exceptions, d'une incapacité artistique ; quelques remarques vont le prouver : l'illustration de manuscrits *scientifiques* témoigne parfois de réels talents naturalistes — dans plusieurs traités de médecine, copiés et peints au X^e siècle, par exemple, — l'artiste reproduit avec soin les détails des plantes, des insectes et des mollusques (fig. 25) qui accompagnent et complètent le texte⁸³ ; dans une version macédonienne de la Cosmographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès, c'est un combat d'animaux (fig. 26) que le peintre reproduit avec une précision graphique étonnante, mais pourtant, là-même, il est possible de discerner les tendances anti-naturalistes du temps, par exemple dans le choix d'une couleur verte ! pour la robe du cheval, anomalie déjà notée par M. Weitzmann⁸⁴.

La profondeur de ces tendances anti-naturaliste et fantastique permet d'en envisager l'extension au domaine de l'art figuratif ou, plus précisément, des représentations à personnages. Cette enquête nouvelle peut se faire à deux niveaux. On peut, d'une part, observer la place et la fonction de certains décors végétaux qui peuvent, soit être utilisés dans des scènes narratives ou symboliques, soit leur être juxtaposés d'une manière apparemment arbitraire, par application à des éléments architecturaux voisins ; il semble que ce soit le cas, en particulier, de motifs végétaux qui se caractérisent par leur disposition verticale et symétrique, laquelle produit l'effet d'une sorte de plante ou de *candélabre* végétal : dans les décors du

82. Pour le fantastique dans l'art médiéval occidental, voy. notamment J. BALTRUSAITIS, *Le Moyen Âge fantastique, Antiquité et exotismes dans l'art gothique*, Paris, 1955.

83. Vatican, gr. 284 ; New York, Pierp. Morg. Libr., cod. M. 652 : voy. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 34 et pl. XLI, 229-231.

84. WEITZMANN, *Byz. Buchmalerei*, p. 38 et pl. XLV, 265 : Florence, Laurent., cod. Plut. IX, 28 (fol. 272 r°).



FIG. 25. — Illustration d'une copie du x^e siècle du traité médical de Discoride (d'après Weitzmann).

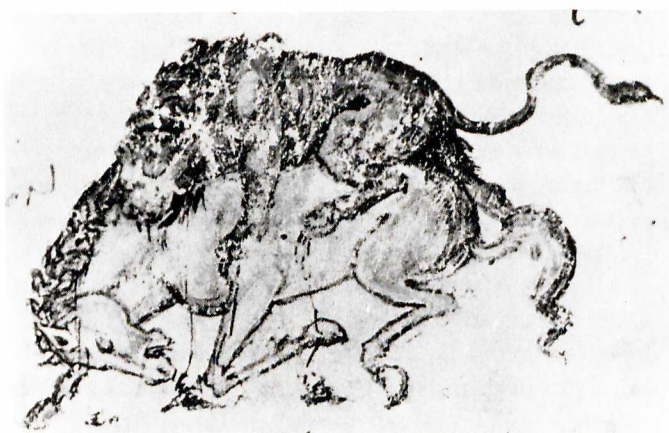


FIG. 26. — Illustration d'une copie du x^e siècle de la Cosmographie chrétienne de Cosmas Indicopleustes (d'après Weitzmann).

v^e siècle (Saint-Georges de Salonique⁸⁵, baptistère de la cathédrale de Ravenne⁸⁶, etc.) ces *candélabres* sont aussi bien placés entre des personnages en pied que disposés entre des architectures — les deux procédés pouvant même apparaître dans le même monument ; on comprend alors l'emploi de plantes verticales analogues (c'est-à-dire non naturalistes) dans la peinture paléologue, cette fois non dans les scènes, mais entre elles, sur les nervures d'une coupole, entre des personnages également en pied. Cette imitation des compositions de la haute époque byzantine a parfois des conséquences curieuses : à Mistra, ce sont des guirlandes interrompues par des étuis qui apparaissent, servant de colonnettes à des architectures, entre des personnages⁸⁷. On s'explique mieux aussi après ces rapprochements que l'allusion au paradis-jardin puisse peut-être se faire directement à l'époque paléochrétienne par une scène couvrante (Santa Costanza à Rome), puis, peut-être aussi, allusivement par de simples ornements à l'époque tardive.

L'extension de la tendance anti- ou pseudo-naturaliste découverte dans l'ornementation à l'ensemble de l'art figuratif peut se faire sur un plan plus général, notamment en ce qui concerne la peinture paléologue. On constate notamment que l'accumulation de détails appa-

85. DIEHL, LE TOURNEAU et SALADIN, *Monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1918, II (album), pl. I et II ; le cadrage des reproductions de VOLBACH et HIRMER, *ouvr. cité*, pl. 124, 125, a malheureusement presque totalement éliminé ces motifs ; voy, aussi les candélabres de l'ancien décor, aujourd'hui détruit, de la coupole de Santa Costanza à Rome, mais connu par

des dessins et une description, cf. STERN, *étude citée*, DOP, XII (1958), fig. 1-3, 55-57, 59-61.

86. Reproduction de qualité : VOLBACH et HIRMER, *ouvr. cité*, pl. 141 ; détail : pl. 142, en haut.

87. Coupole de la Peribleptos, décorée, autour du médaillon du Christ, des représentations de la Mère de Dieu, de l'Hétimasie et des prophètes, voy. MILLET, pl. 108.

remment réalistes (développement des fonds architecturaux, addition d'objets divers, multiplication des détails des costumes, etc.) est un aspect du lyrisme qui se développe dans cette peinture dont les tendances affectives, à partir du XII^e siècle, ont été depuis peu reconnues⁸⁸. Cette remarque montre l'intérêt d'études du répertoire ornemental : celles-ci peuvent suggérer de précieuses directions de recherche sur les autres branches de l'art ou apporter, dans des cas précis, une contre-épreuve des résultats déjà acquis en ces autres domaines.

Paris.

Claude LEPAGE.

88. A. GRABAR, *Art du XIII^e siècle. Problèmes et méthodes d'investigations*, dans *L'Art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopoćani*, 1965, Belgrade, 1967,

p. 9; et surtout : T. VELMANS, *Les valeurs affectives dans la peinture byzantine au XIII^e siècle et la manière de les représenter*, dans même ouvr., p. 47-57.

L'ICÔNE DE SAINT GEORGES DE STRUGA

Œuvre du peintre Jean

par P. MILJKOVIĆ-PEPEK

L'icône de Struga (Macédoine) qui figure saint Georges est peu connue des savants, et ses qualités artistiques véritables ne sont pas encore estimées, du point de vue de l'histoire de la peinture d'icônes à Byzance et dans les Balkans en général, et en Macédoine médiévale en particulier. Le mauvais état de conservation ne permettant pas des études approfondies de ses qualités artistiques en rapport avec les données historiques, l'icône n'a attiré l'attention des historiens de l'art que tout récemment.

C'est autrefois pendant nos recherches sur les églises de Struga et de ses environs que nous avons eu l'occasion de découvrir l'icône et de lire certaines parties de l'inscription sur son revers que nous avons publiées plus tard¹. On a commis malheureusement des fautes d'interprétation dues à la patine opaque de poussière et de suie qui couvrait l'icône². Après le nettoyage, on est en mesure d'entreprendre l'étude de l'inscription et de la peinture, étude d'autant plus souhaitable que l'icône n'a jamais fait l'objet ni d'une publication intégrale, ni d'une étude morphologique³. Les résultats des analyses détaillées de l'icône contribueront certainement à la connaissance des conceptions artistiques en Macédoine au XIII^e siècle, ainsi qu'à l'attribution d'un certain nombre de monuments à des maîtres anonymes ou connus de nom.

L'icône a été découverte dans l'église Saint-Georges de Struga où se trouvent actuellement beaucoup d'autres icônes, d'origine et de date diverses qui ont appartenu aux anciennes églises de la ville. Elle représente, en pied et de face, le guerrier saint Georges⁴ (146 × 86 × 3,5 cm). Une lance brun-rouge à la main droite levée, le saint tient de la gauche un grand bouclier, représenté de profil, au revers duquel est accrochée son épée. Le bouclier est d'ocre et contourné d'un ruban large brun-rouge couvert d'ornements. Le guerrier porte une cuirasse, également d'ocre et avec des écailles carrées sur les manches courtes et au-dessous de la ceinture ; la cuirasse est ornée sur la poitrine d'une croix métallique olivâtre ; saint Georges porte encore un chiton court et vert foncé, contourné d'un ruban large brun-

1. P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Pišuvanje podatoci za zografite Michailo i Eutibij i za nekoj nivni sorabotnici* dans *Glasnik na Institutot za nacionalna istorija*, Skopje, 1960, p. 140.

2. Avec assez d'inexactitudes, l'inscription fut publiée par V. DJURIĆ, *Ikone Jugoslavije*, Belgrade, 1961, p. 76, fig. III.

3. Au symposium de Sopočani, nous avons fait une communication sur cette icône conservée à l'Institut

républicain pour la protection du patrimoine historique et culturel, à Skopje.

4. Cette représentation de saint Georges est assez commune du point de vue de l'iconographie. Rappelons notamment les deux icônes du Sinaï : G. et M. SOTIRIOU, *Ikones du Mont-Sinaï*, Athènes, 1958, fig. 167, 169. Sur l'iconographie de saint Georges, cf. J. MYSLIVEC, *Svatý Jiří v východokřesťanském umění*, dans *Byzantino-slavica*, tome V, Prague, 1933-34, p. 304-375 (pl. III).

rouge. Le pantalon est bleu foncé-verdâtre et les bandelettes sur les jambes sont ocre. Un manteau cinabre, qui tombe jusqu'aux pieds, est jeté sur les épaules.

La partie supérieure du fond de l'icône est dorée ; le reste est vert foncé. La surface dorée du nimbe est mieux conservée, parce qu'elle a dû sans doute être protégée par un revêtement en argent mis en place très tôt, sinon immédiatement après l'exécution de l'icône. On voit les traces des clous avec lesquels le revêtement avait été fixé. Des traces d'une couronne métallique arrachée en même temps que le nimbe en métal, sont également visibles. Une inscription en lettres cinabre se trouve à gauche et à droite du nimbe : ὁ Ἅγιος Γεώργιος (fig. 2).

En ce qui concerne le modelé du visage, les lèvres roses, les ombres olivâtres foncées et brunes et des rehauts en forme de hachures blanches sont posés sur un incarnat ocre foncé. Les cheveux ont des boucles brun-ocres sur un fond doré. D'une façon générale, la facture témoigne de finesse et de minutie.

Une longue inscription en lettres grecques brun-rouge foncé se trouve sur le revers de l'icône ; elle offre des indications historiques précieuses, à savoir le nom et la fonction du fondateur, la date et le lieu de l'exécution de l'icône et le nom du peintre (v. *infra*), fig. 1.

L'importance particulière de l'icône vient de l'abondance de ces renseignements fournis par l'inscription.

...δῶρον τοῦ σοῦ οἰκέτου (εὐ)τελ(οῦ)ς Ἰω(άν)νου τοῦ διακόνου (ῥ)αιφε-
ρε(ν)δαρίου τε ἀξίαν ἔχων. (γρ)άψαντι σεπτῶς τὴν σ(ήν) μορφ(ήν) αγ(ίαν)
ἐν χρώματον (χρώ)μασι ποικιλότροποι (ταύτην ἀνιστων ἐν Στρούγαις
τῆς Ἀχρι(δος) Ἰω(άννης) ἐκ πόθου τὴν δέησιν ποιεῖτ(αι) (ἐν ἔτει) σφσε
(ἰνδικτιῶνος) θ̄ ἀνιστορίθη δ(ὲ) διὰ χειρὸς(ς) Ἰω(αννου) ἱστοριογράφ(ου)..
εἰς ἀπο....

Malgré le mauvais état de ce texte, on apprend que l'icône de saint Georges a été commandée et donnée à titre d'offrande par un certain Jean, très humble diacre et référendaire, et qu'elle fut exécutée à Struga en 1266 par la main du peintre Jean. Nous estimons que la date de 1266 est exacte, étant donné que l'indiction « θ » (9) — mal déchiffrée jusqu'à présent — lui convient parfaitement⁵.

Les données historiques assez complètes concernant l'icône de Struga permettent l'identification du diacre Jean de l'icône avec celui dont le nom est inscrit sur les fresques de Manastir de 1271⁶, et du peintre Jean de l'icône avec un des peintres anonymes des fresques de Manastir. Signalons que « Jean, très humble diacre et référendaire » est mentionné dans les deux inscriptions avec un nom et des fonctions identiques et pour ainsi dire à la même époque (1266 et 1271). Étant donné le nom et la fonction, l'appartenance au même diocèse et à peu près à la même époque, et le fait que les deux personnages collaboraient directement avec des artistes célèbres de l'époque mentionnés par les deux inscriptions, on peut se demander s'il ne s'agit pas d'une seule personne ? Bien que nous ignorions actuellement les conditions

5. Exception faite de l'indiction, cette inscription a été correctement transcrite par F. BARIŠIĆ, *Dva grčka natpisa iz Manastira i Struge*, dans *Zbornik radova Vizantološkog instituta*, VIII, Belgrade, 1964, p. 17-18, fig. 6, 7.

6. D. KOCO et P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Manastir*, Skopje, 1958, p. 99-100 ; la transcription complète de l'inscription est due à F. BARIŠIĆ, *op. cit.*, p. 15-16.

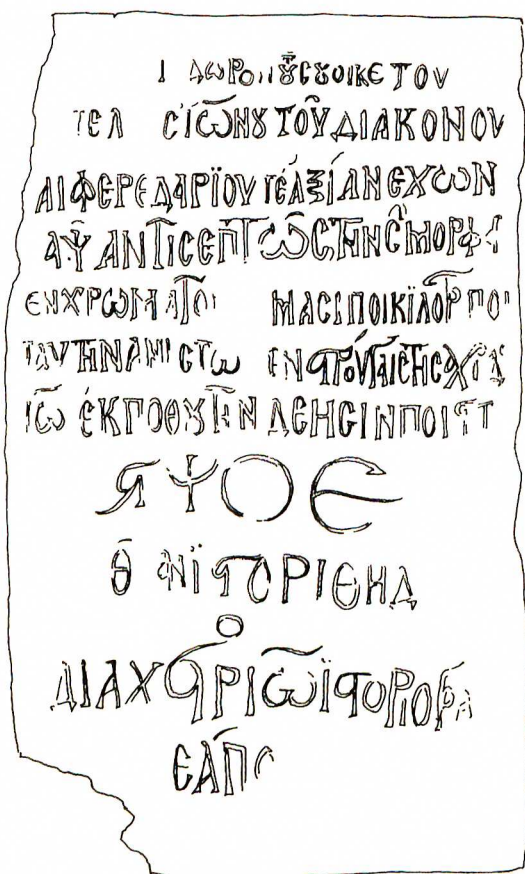


FIG. 1. — Inscription au revers de l'icône de saint Georges de Struga.



FIG. 2. — L'icône de saint Georges de Struga (1266), œuvre du peintre Jean.

dans lesquelles le même diacre Jean a été amené à coopérer avec l'igoumen Akakios en 1271 (le second fondateur de l'église de Saint-Nicolas de Manastir), il ressort de l'inscription de Manastir que les travaux de la décoration de l'église ont été conduits par ce diacre et qu'il a été autorisé à inviter à collaborer à cette œuvre plusieurs maîtres distingués⁷.

...καὶ καλεῖ ἐν αὐτ(οῖς) ἐνχρωματ(ε)υοῦ(σιν) προτίμας, πικυλοτρόπους,
ἐν βαθεῖ γνόμ(ονας) χεῖρας ταπινότατ(ος) Ἰω(αννης), διάκονος καὶ ἐπί-
τροπος καὶ ῥι(φερενδ)άριος τῆς ἁγιωτάτης ἀρχιεπισκοπ(ῆς), κα...7).

Les savants ont déjà établi le nombre approximatif de ces maîtres en observant les diverses particularités artistiques de la décoration de Manastir⁸. On connaît même le nom d'un peintre, Roufinos, dont la signature en abrégé, est inscrite sur le mur du chœur, à côté de l'image du saint du même nom⁹.

7. Cf. D. KOCO et P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *op. cit.*, p. 100; F. BARIŠIĆ, *op. cit.*, p. 15.

8. D. KOCO et P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *op. cit.*, p. 91, 92.

9. *Ibid.*, p. 50, 51, fig. 47.

Tout comme l'inscription de l'icône de Struga, celle de Manastir témoigne du rôle de chef de file du diacre Jean parmi les peintres de Manastir et de ses connaissances en matière d'art religieux. Il écrit notamment : « Dès que j'eus fait avec vénération le dessin de son visage saint, les spécialistes peignirent celui-ci en couleurs »¹⁰. Il s'en suit que le diacre Jean coopérait très étroitement avec les peintres probablement à cause de ses connaissances théologiques, de son habileté et de son expérience en matière d'art.

A la lumière de ces données relatives au diacre Jean, il faut se poser les questions suivantes : le peintre Jean a-t-il exécuté des peintures à Manastir ? Peut-on désigner un groupe de peintres contemporains en Macédoine aux conceptions artistiques semblables qui auraient pu collaborer avec le diacre-référendaire Jean ?

Les relations artistiques étroites de l'icône de Struga avec certaines des fresques de Manastir permettent de supposer des contacts entre des artistes contemporains de Jean, diacre et référendaire. Nous ne connaissons dans ce groupe que les noms du peintre Jean — auteur de l'icône de Struga, de 1266 — et de Roufinos — un des maîtres de la décoration de Manastir, de 1271. Mais, il faut certainement leur joindre d'autres peintres, anonymes :

1. Les deux peintres qui, à côté de Roufinos, ont travaillé aux fresques de Manastir (1271)¹¹.
2. Le peintre qui a repeint les anciennes fresques dans le diaconicon de l'église Sainte-Sophie d'Ohrid (deuxième moitié du XIII^e siècle)¹².
3. Les deux peintres des fresques de l'église ohridienne de Saint-Jean-le-Théologien-Kaneo (années 70-80 du XIII^e siècle)¹³.
4. Les auteurs des fresques nouvellement découvertes dans l'église de Saint-Constantin au village de Svekani (troisième quart du XIII^e siècle).
5. Le peintre des fresques nouvellement découvertes au village de Dabnište (vers le milieu du XIII^e siècle).
6. Les peintres des fresques nouvellement découvertes dans la partie occidentale de l'église des Saints-Archanges au village de Varoš près de Prilep (fin du XIII^e siècle)¹⁴.
7. Le peintre de la décoration du naos de l'église Saint-Nicolas de Prilep (1298).
8. Le peintre de l'icône saint Georges du monastère de la Lavra (fin du XIII^e siècle)¹⁵.

Bien que ces monuments témoignent de différences certaines, la parenté des conceptions artistiques essentielles y est évidente. C'est la tendance artistique et stylistique qu'on peut appeler « conservatrice » et « retardataire » : les peintres suivent strictement les œuvres de l'époque des Comnènes et des Anges. Ils sont, en effet, les continuateurs des traditions léguées par une catégorie particulière de peintres de la première moitié du XIII^e siècle qui s'étaient opposés à leurs contemporains, acquis à des conceptions artistiques plus modernes¹⁶.

10. Cf. F. BARIŠIĆ, *Dva grčka natpisa*, p. 18 et la notice 9.

11. D. KOCO et P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *op. cit.*, str. 91, 92.

12. P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Materijali za makedonskata srednovekovna umetnost I, Zbornik na Arheološkiot muzej*, Skopje, 1955, p. 56, fig. 15.

13. Ces fresques furent nettoyées en 1963/64 par l'Institut républicain pour la protection du patrimoine culturel et historique de Skopje sous la direction de l'auteur (les résultats des études seront publiés dans le Patrimoine Culturel III).

14. Sur les fresques nouvellement découvertes de

Svekani, Dabnište et Varoš, voir notre communication au Symposium de Sopočani.

15. K. WEITZMANN, M. CHATZIDAKIS, K. MIATEV, S. RADOJČIĆ, *Frühe Ikonen*, Vienne-Munich, 1966, p. XXIX, fig. 61 (M. Chatzidakis date cette icône du début du XIV^e siècle).

16. Sur le problème des courants stylistiques au XIII^e siècle, cf. P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *La formation d'un nouveau style monumental au XIII^e siècle*, dans *Actes du XII^e Congrès International des Études Byzantines*, III, Belgrade, 1964, p. 309-313, fig. 1-8 ; *Deloto na slikarite Mibailo i Eutibij*, dans *Kulturno nasledstvo X*, Skopje, 1967, p. 32-39, fig. 4-7.



FIG. 3. — Détail de l'icône de Struga.

Une ressemblance frappante rapproche l'iconographie et le traitement artistique de compositions de la Communion des Apôtres à Manastir et à Svekani ; une certaine parenté stylistique se laisse également constater entre Manastir et la décoration nouvellement découverte de la partie ouest des Saints-Archanges de Prilep. Pourtant, les ressemblances de l'icône de Struga, qui a pour auteur le peintre Jean, avec ces fresques, ne sont pas assez étroites pour qu'on y reconnaisse à première vue la main du maître Jean. Mais nous pouvons tout de même citer quelques faits qui nous invitent, indirectement, à conclure que le peintre Jean de l'icône de Struga a travaillé aux fresques de quelques-uns des monuments indiqués. A l'heure actuelle, on ne pourrait parler avec certitude que de la présence de ses œuvres, dans l'église de Manastir et dans la partie ouest de celle des Saints-Archanges de Varoš. Mais si l'on prend en considération les données de l'inscription de Manastir et de celle de l'icône de Struga, il semblerait logique de croire que le diacre et référendaire Jean, qui avait fait la connaissance du peintre Jean à Struga en 1266, aurait invité ce dernier à participer à la décoration de Manastir en 1271. D'autant plus que, selon l'inscription, le diacre Jean s'occupait de la décoration de l'église.

Une analyse détaillée de l'icône de Struga, du point de vue de l'art, fait apparaître les caractéristiques de l'œuvre du maître Jean (fig. 3, 4).



FIG. 4. — Détail de l'icône de Struga.

D'une façon générale, ce peintre reste fidèle, pour une large part, à l'esprit conservateur. Son œuvre se caractérise par des procédés de l'époque des Comnènes, surtout dans le modelé des cheveux et des yeux. Mais on y distingue aussi des traits incontestables d'une expression artistique plus moderne. C'est par ces efforts pour connaître et expliquer les conceptions artistiques contemporaines plus évoluées, apparues au début du XIII^e siècle, grâce à un retour au style de l'époque de Macédoniens¹⁷, que le maître Jean réussit à se ranger parmi les plus évolués des peintres de la Macédoine et des Balkans de la deuxième moitié du XIII^e siècle. Le peintre Jean pratique un modelé des visages et des mains ; en abandonnant définitivement le traitement graphique, il insiste sur un modelé doux, chatoyant et remarquablement plastique. Son œuvre est caractérisée par une structure massive et une forme large du nez, par des narines marquées horizontalement, ainsi que par des lèvres gonflées aux commissures en forme de « queue d'aronde ». Sur des visages doux, le peintre passe des traits fins en blanc sans trop d'uniformité dans le traitement : tantôt, ce sont des traits longs et menus, tantôt des taches larges et transparentes, ou encore ce n'est qu'une ligne large. La tache blanche contournée d'une ligne large entre le nez et l'œil droit rappelle de beaucoup le maniérisme de certaines œuvres du XII^e siècle¹⁸.

A côté d'autres particularités de l'art de l'icône de Jean, il est important de signaler le contraste entre le traitement soigné et minutieux de la tête et des mains et l'exécution « grossière » et peu raffinée du chiton, du manteau et du pantalon. Cette façon de peindre au moyen de traits larges fait supposer que le maître Jean a probablement travaillé à la fois à des fresques et à des icônes.

Si l'on confronte toutes les particularités artistiques du maître Jean de l'icône de Struga avec celles des fresques de Manastir, on trouvera des ressemblances dans le traitement de certains visages, notamment ceux de saint Georges (fig. 5), de saint Pantéléimon, de saint Démétrius et de saint Mina, tous dans la nef centrale¹⁹. Les détails des têtes sont presque identiques du point de vue morphologique. Pour prendre un exemple précis, citons la figure de saint Georges de Manastir laquelle, bien qu'inachevée, offre une structure de la tête proche de celle de l'icône de Struga, avec des boucles de cheveux pareilles, un nez massif semblable, des narines horizontales et une expression tout à fait identique des yeux, de grandes arcades ovales mises en valeur par la courbure élégante des sourcils (fig. 5). Comme sur les autres figures, les lèvres sont également petites, rebondies et modelées avec du blanc (saint Mina et saint Démétrius, par exemple). La représentation des muscles du cou de saint Georges de l'icône est pareille à celle du cou de saint Pantéléimon de la fresque. Un traitement artistique minutieux et soigné caractérise surtout les figures que nous venons de mentionner parmi les fresques de Manastir²⁰.

Compte tenu de l'analyse des peintures qui précèdent et des données des deux inscriptions, celle de l'icône et celle des fresques de Manastir, nous pensons que le peintre Jean a

17. Le même, *Deloto*, p. 32-39.

18. Cf. V. N. LAZAREV, *Freski Staroj Ladogi*, Moscou, 1960, pl. 3, 39.

19. D. KOCO et P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *op. cit.*, fig. 57 a, pl. I-III.

20. Malgré ces ressemblances des fresques de Manastir avec l'icône de Struga, des différences essentielles rendent incertaine la présence de la main du peintre Jean dans les fresques de Manastir. Il s'agit notamment d'une

prédilection manifeste de l'auteur des fresques pour une riche ornementation étendue sur des vêtements et des objets — qualité étrangère à Jean, si l'on juge au moins d'après notre icône, la seule œuvre connue qui porte la signature de Jean. D'autres particularités stylistiques essentielles des fresques de Manastir les distinguent de l'icône de Struga et pourraient sérieusement menacer l'attribution de certaines fresques de Manastir au peintre Jean. Cependant ces écarts pourraient être expliqués par l'évolution du peintre.

très probablement peint les meilleures figures de Manastir (en 1271) telles que les saints de la zone inférieure et les bustes de la deuxième zone de la nef centrale.



FIG. 5. — Détail de la fresque représentant saint Georges de Manastir (1271), attribuée au peintre Jean.

Un autre monument en Macédoine, dont les fresques sont assez bien conservées et qui date de la fin du XIII^e siècle, témoigne également de ressemblances artistiques et de relations historiques non seulement avec Manastir, mais encore avec l'icône de Jean de Struga. Ce sont les fresques de la partie occidentale de l'église des Saints-Archanges au village de Varoš près de Prilep²¹. Quoique ces fresques ne soient pas encore complètement nettoyées, on a découvert en 1965 une partie de la décoration qui suffit pour montrer une parenté avec les fresques de Manastir et avec l'icône de Struga. Le portrait du fondateur de cette église, représenté en habit de moine, le modèle de l'église dans les mains, offre une donnée importante. De l'inscription à côté du portrait, qu'on ne déchiffre qu'en partie, on retient le nom du fondateur Jean (iō) et on voit qu'il était moine. Son titre qui commence par le mot « grand » (μεγας...) n'est pas entièrement lisible. La ressemblance des fresques des Saints-Archanges et de celles de Manastir que nous attribuons au peintre Jean, auteur de l'icône de Struga, laisse supposer que le même peintre a travaillé dans l'église

des Saints-Archanges. Les possibilités d'identifier le peintre Jean de l'icône de Struga avec l'auteur des fresques des Saints-Archanges, permettent de formuler une autre hypothèse sur la personne du fondateur : on pourrait l'identifier avec le diacre et référendaire de l'archevêché d'Ohrid, Jean, celui qui est mentionné dans l'inscription de l'icône de Struga (1266) et dans celle de Manastir (1271).

Nous regrettons que les fresques des Saints-Archanges ne soient pas encore nettoyées, pour en faire une analyse artistique détaillée et définir l'évolution du maître Jean en tant qu'auteur probable de ces fresques. Pour le moment, il y a assez d'indices pour conclure que le peintre Jean de l'icône de Struga de 1266 avait fait une belle carrière, qu'il travailla à Manastir en 1271 et aux Saints-Archanges, précisément dans la partie occidentale de l'église, à la fin du XIII^e siècle. Si cette hypothèse relative à la vie d'un artiste pendant un quart de siècle s'avère exacte, ce sera le plus ancien exemple de l'activité d'un même artiste de tradition byzantine qu'on pourrait suivre à travers ses œuvres successives. Jusqu'à présent

21. De petits fragments de fresques en mauvais état y furent découverts et chronologiquement mis en rapport, par erreur, avec les portraits de Vonkašin et Marko peints sur le mur extérieur de l'église : cf. D. KOCO, *Nekoliku novi podatoci za srednovekovnite spomenici vo Makedonija*, dans *Glasnik na Muzejsko-konservatorskoto društvo NR Makedonija*, Skopje, 1954, p. 11-15, fig. 8, 9 ; P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Ukaživanje za eden ciklus od sceni posveteni na sv. Arhangel vo crkvata Sv. Arhangel vo s. Varoš, Prilepsko*, dans *Glasnik na Institut za nacionalna isrija*, Skopje, 1958, p. 239-245.

on ne pouvait le faire que pour les peintres Michel et Eutych qui travaillaient sur le territoire de Macédoine de 1295 à 1319 environ²². Ces deux exemples, celui de Jean et celui de Michel et d'Eutych, constituent non seulement les exemples les plus anciens d'une activité pendant un quart de siècle d'artistes connus par leurs noms, mais ce qui est encore plus important, d'une activité qui s'était déroulée sans interruption. Dans la mesure où l'activité de ces deux ateliers artistiques se laisse observer pendant un demi-siècle et sur un même territoire, leurs œuvres méritent de tenir une place importante dans l'histoire de la peinture byzantine.

Skopje.

P. MILJKOVIĆ-PEPEK.

22. Cf. une étude monographique de l'activité des peintres Michel et Eutych, par P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Deloto*, p. 1-240, pl. I-CXCV. Études monographiques

sur d'autres artistes plus ou moins contemporains ; cf. V. LAZAREV, *Feofan Grek i evo škola*, Moscou, 1961 ; le même, *Andrej Rublev i evo škola*, Moscou, 1966.

LA CORNICE DEL VOLTO SANTO DI GENOVA

di Colette DUFOR-BOZZO

Dopo secoli di silenzio sembra finalmente giunto il momento in cui la nota icona conservata a Genova nel convento di S. Bartolomeo degli Armeni, il cosiddetto *Volto Santo* (fig. 1), ci rivela la sua reale fisionomia.

Recentemente sono state infatti intraprese una serie di iniziative che portano alla ricognizione¹ totale della nostra preziosa reliquia, ed in questa sede comunico i nuovi importanti reperti venuti alla luce, per riproporre all'attenzione della critica un'opera di così vivo interesse. Inoltre, per una più precisa comprensione di quest'ultima ritengo utile insistere prima su una necessaria descrizione particolareggiata dell'oggetto in questione. Mi limiterò poi a denunciare una parte dei numerosi problemi che il *Volto Santo* propone, riservandomi in altra sede di affrontare uno studio globale sull'icona di Genova².

Essa si trova attualmente parzialmente rimontata nel convento di S. Bartolomeo degli Armeni, in attesa di una razionale sistemazione definitiva che sopperisca alle esigenze di culto e, nel contempo, renda agevolmente accessibile agli studiosi un documento di così grande valore e così altamente significativo.

L'icona, una tavola che misura nel complesso cm 28 × 38, è rivestita da un prezioso lavoro in oreficeria. Questo comprende un rifasciamento in filigrana d'argento dorato a fuoco, che è applicato su due piani diversi e sfasati. Nel centro della tavola la filigrana incornicia con sottile cordolo il volto di Cristo, del tipo detto « dalla barba bagnata »³. In due placchette rettangolari ai lati esterni della fronte del *Volto Santo* è inserita l'iscrizione a sbalzo e con smalto TO AFION MANAHAION. Sopra questa vi sono due tondi simmetrici con le abbreviazioni IC XC a sbalzo e con tracce di smalto e infine tre placchette di lavorazione differente evidenziano il Chrismon. Su un piano rilevato di cm 0,6 rispetto al fondo e raccordato a questo da uno sguincio ricoperto da 4 sottili listelli, si estende ancora il ricamo in filigrana. Nella cornice vera e propria sono inserite 10 piccole scene (cm 4,8 × 4,8 ciascuna) con poche figure lavorate a sbalzo e cesello e con residui di smalti colorati (verde, azzurro, rosso, bianco). Tutta la filigrana che è a sezione rettangolare è applicata su 8 lamine sottili di argento dorato, ad eccezione delle 3 placchette che formano un Chrismon, trattate direttamente a

1. Ricognizione ancora in corso.

2. In un mio prossimo lavoro sull'icona di Genova che farà parte della collana *Studi e Fonti di Storia Ecclesiastica*, dopo aver fatto il punto sulla situazione bibliografica (a cui rimando), si profila un panorama dei problemi storico-culturali ed iconografici, connessi alla reliquia in questione in rapporto al tessuto culturale cittadino. Un primo annuncio di una parte di tali problemi compare già nel mio breve studio *La cornice*

del AFION MANAHAION di Genova, Genova, 1967, con particolare attenzione alla cronologia del rivestimento aureo dell'icona (assai probabile il XIV secolo).

3. Si rimanda per l'argomento al fondamentale saggio di A. GRABAR, *La Sainte Face de Laon*, Prague, 1931, che per primo ha affrontato e chiarito gli interessanti problemi relativi a tale soggetto iconografico connesso alle reliquie. Ringrazio il Prof. A. Grabar di avermi iniziato a questo genere di studi e del prezioso aiuto nel corso delle mie ricerche.



FIG. 1. — Genova. Convento di S. Bartolomeo degli Armeni, il cosiddetto *Volto Santo* (Foto Bozano).

traforo⁴. Le lamine cui aderisce la filigrana, sono fermate con piccoli chiodi direttamente al dipinto nel piano di fondo e, sempre con lo stesso sistema, nel piano più rivelato, ad un supporto ligneo⁵. Un listello (cm 1,3) sempre in argento dorato fissa ulteriormente il lavoro di oreficeria e corre lungo lo spessore del fianco dell'icona⁶.

Il lavoro in filigrana è finissimo e con grande fantasia presenta sul piano superiore un disegno a ruote. Si tratta di sei tipi di cerchi a margherite stilizzate, conclusi in loro stessi e raccordati però da una trama di vario disegno. Questi sei temi fondamentali sono iterati pressoché identici nei dieci spazi tra le 10 formelle figurate. Nel piano di fondo il disegno della filigrana si dipana sulla base del motivo della foglia cuoriforme.

I dieci riquadri con figure inseriti nella cornice presentano una serie di scene ispirate alla leggenda di Abgar⁷.

Nella prima scene (fig. 2) Abgar ammalato, disteso su un letto, consegna ad Anania la lettera per Cristo. L'iscrizione (come tutte le didascalie in smalto nero) è in questi termini⁸:

'Ο Αὔγαρος πρὸς τὸν Χ(ριστὸ)ν τὸν Ἀνανιαν ἀποστέλλων

(Abgar che manda a Cristo Anania).

Il secondo riquadro (fig. 3) presenta Anania seduto che tenta di ritrarre Cristo in piedi di fronte a lui. Un abbozzo di ritratto è accennato su una tavoletta tra le mani del pittore. L'iscrizione dice:

'Ο Ἀνανίας τὸν Χ(ριστὸ)ν μὴ δυνάμενος ἱστορεῖσαι IC' XC'

(Anania che non può ritrarre Cristo).

Nel terzo riquadro (fig. 4) Cristo si lava le mani con l'acqua di una brocca tenuta da Anania. La lezione esatta dell'iscrizione è la seguente:

Νιπτόμενος ὁ Χ(ριστὸς) IC' XC'

(Cristo che si lava le mani).

4. Questo particolare è documentato dall'esame radiografico dovuto alla gentilezza del prof. A. Vallebona, che ha eseguito anche la tomografia del *Volto Santo*. I risultati di tali esami sono chiariti in una relazione del prof. Vallebona nelle Appendici del mio volume (si rimanda alla nota 2).

5. Il supporto ligneo è in legno di cedro. Gli elementi tecnici che qui pubblico mi sono stati gentilmente forniti dal prof. G. Cellini, che ha eseguito il lavoro di ricognizione dell'icona di Genova. Il Cellini pubblicherà un dettagliato resoconto dell'opera svolta e il risultato degli esami dei reperti in una relazione che farà parte delle Appendici del mio volume (si rimanda alla nota 2).

6. L'icona con il suo rifasciamento aureo era fino ad ora racchiusa in una teca d'argento. Quest'ultima è formata da una lastra che ricopriva il retro del quadro e da un listello che correva lungo il fianco della lastra, a cui era fermato con piccole linguette e sigillato. La lastra posteriore è decorata con incisioni a motivi floreali e al centro porta un medaglione con una croce inserita nel Chrismon. In basso è inciso il tipico stemma della compagnia di Gesù. Intorno al medaglione gira un'iscrizione. Sotto allo stesso in una tabella il nome del donatore: « Francesco Ferrario » e la data 1601. Al centro della tabella nella parte inferiore è inserito, probabilmente in un secondo tempo, uno stemma gentilizio. L'icona e questa teca argentea a loro volta erano inserite in un altro supporto di metallo decorato con pietre preziose che nella parte anteriore rendeva visibile il dipinto attraverso un cristallo e nel retro porta la

data 1702. Anche questa teca è dono della famiglia Ferrari.

7. Per la leggenda di Abgar si rimanda alla voce di G. ELDAROV nella *Bibliotheca Sanctorum*, vol. I, Roma, 1961, con ampia e recente bibliografia. Vanno tenuti presenti ancora il fondamentale saggio di E. von DOBSCHÜTZ, *Christusbilder*, Leipzig, 1899, la voce di H. LECLERCQ, in *D.A.C.L.*, I, coll. 87-97, la nuova dimensione della leggenda in S. RUNCIMAN, *Some Remarks on the Image of Edessa*, in *Cambridge Historical Journal*, III, 1931, p. 237 e ss.

8. Nella trascrizione ho usato lettere invariabilmente minuscole, dando in maiuscola soltanto le iniziali dei nomi propri. Conservo i segni diacritici originari. Scioglio le abbreviazioni includendo tra parentesi tonde le lettere omesse. Metto tra parentesi angolari le integrazioni. Ringrazio la prof. E. Follieri, incaricata di Epigrafia greca all'Università di Roma, per la revisione e la trascrizione delle didascalie.

Trascrivo le iscrizioni greche tali quali si leggono nell'originale, riproducendo, l'ortografia e gli accenti che ivi si ritrovano. Mi è sembrato superfluo proporre una lezione dotta con apparato critico del testo. Inoltre in questa sede aggiornio in alcuni particolare la mia precedente versione delle iscrizioni del *Volto Santo* (cfr. *La cornice*, cit., p. 19 e ss.) sulla base di suggerimenti del prof. G. PISTARINO, titolare della Cattedra di Paleografia e Storia Medioevale dell'Università di Genova (cfr. G. PISTARINO, recensione al mio *La cornice*, cit., in *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, fasc. II, 1968, p. 379-381), che ringrazio.



FIG. 2. — Il cosiddetto *Volto Santo*. Particolare della cornice, scena n° 1 (Foto Bozano).



FIG. 3. — Il cosiddetto *Volto Santo*. Particolare della cornice, scena n° 2 (Foto Bozano).



FIG. 4. — Il cosiddetto *Volto Santo*. Particolare della cornice, scena n° 3 (Foto Bozano).



FIG. 5. — Il cosiddetto *Volto Santo*. Particolare della cornice, scena n° 7 (Foto Bozano).



FIG. 6. — Il cosiddetto *Volto Santo*. Particolare della cornice, scena n° 9 (Foto Bozano).



FIG. 7. — Il cosiddetto *Volto Santo*. Particolare della cornice, scena n° 10 (Foto Bozano).

La quarta scena presenta Cristo che consegna il lino con la Sua effigie ad Anania, che tende le mani per accoglierlo. L'iscrizione è :

'Ο Χ(ριστός) τὸ μανδηλιον καὶ τὴν ἐπιστολὴν τῷ Ἀνανία διδούς IC' XC'

(Cristo che dà il Sudario e l'epistola ad Anania).

Nel quinto riquadro Anania consegna l'Effigie e la lettera ad Abgar disteso sul letto, ma in procinto di alzarsi. Il re stringe a sé in segno di adorazione il quadro, già definito come tale e che presenta, tra l'altro, un cenno di cornice. L'iscrizione dice :

'Ο Ἀνανίας τὸ μανδηλιον καὶ τὴν ἐπιστολὴν τῷ Ἀβγαρῷ διακομίζων

(Anania che porta il Sudario e l'epistola ad Abgar).

Nella sesta scena Abgar ed un altro personaggio fuori delle porte della città (Edessa) adorano l'icona innalzata su una colonna. Accanto la stessa viene ripetuta a suggerire un'azione precedente : cioè l'abbattimento dell'idolo. L'iscrizione dice :

'Ο Ἀβγαρὸς τὸ εἰδωλον κατέλυσας, τὴν εἰκὼνα ἱστησι τοῦ Χ(ριστοῦ)

(Abgar, avendo abbattuto l'idolo, innalza l'immagine di Cristo).

La settima scena (fig. 5) rappresenta il vescovo Eulalio che fuori delle porte della città, su una scala, tiene in mano una tegola per nascondere l'icona sopra la colonna entro una nicchia di forma rotonda, che contiene sopra la sacra immagine una lampada accesa. Nell'iscrizione si dice :

'Ο ἐπίσκοπος ἀποκαλύπτει δια τοῦ κεραμιδίου τὸ μανδηλιον ἐντειχίζει.

(Il vescovo per rivelazione, per mezzo della tegola, mura il sudario).

Nell'ottavo riquadro, fuori delle porte della città, Eulalio scende da una scala appoggiata

ad una colonna (che presenta l'icona e la lampada entro la nicchia) e tiene tra le mani velate una tegola con impressa l'effigie di Cristo. Un altro personaggio, stupito, ammira la scena. L'iscrizione dice :

Ἀποκαλύπτει το μανδήλιον διακαλύπτει τοῦ κεραμιديوῦ εχοντος την εικονα

(Per rivelazione [il vescovo] scopre il sudario avendo la tegola [impressa] l'immagine).

La nona formella (fig. 6) presenta il vescovo Eulalio che getta l'olio della lampada sui Persiani avvolti dalle fiamme. Alle loro spalle la città di Edessa. Dietro ad Eulalio sullo sfondo la colonna, che presenta l'icona non più protetta dall'edicola. L'iscrizione è :

Ὁ ἐπίσκοπος το ελαιον τῷ πυρὶ επιχεων τοὺς Περσας κατοκαυσε

(Il vescovo versando l'olio sul fuoco bruciò i Persiani).

Nella decima scena (fig. 7) entro una barca circondata da un mare schematizzato in linee verticali ondulate si trovano tre personaggi, dei quali due identificabili per l'abito in due vescovi. Essi osservano l'icona posta sulla prua della nave. Una figura di ossesso con le braccia tese fa da sfondo alla scena. L'iscrizione dice :

Τοῦ μανδηλιου διακομι < ζομενου εις > τ < ην > Κώνστ < αν > τινο < υπολιν ο διαμονιζομενος > ἰάθη.

(Portandosi il sudario a Constantinopoli un indemoniato guarisce).

Tale era la sistemazione dell'icona fino all'ottobre 1968.

Il rivestimento aureo nel corso delle recenti indagini è stato smontato ed è risultato nel piano di fondo scomponibile in 4 pezzi fissati alla tavola con chiodini dorati. Nelle due parti superiori sono incorporati rispettivamente le due placche con l'iscrizione TO AGION MANAHAION, i due tondi con le abbreviazioni IC XC e i tre brevi bracci del Chrismon.

Nel piano più rilevato la cornice vera e propria è composta anch'essa da quattro parti che incorporano, ognuna, il listello a sguincio che serve da raccordo con il piano di fondo.

Dietro alle 10 piccole formelle le figure a sbalzo erano originariamente riempite da un impasto di pece greca e cera. Le pieghe delle figure nel retro sono trattate a perline al fine di trattenere lo smalto.

Il dipinto con il volto di Cristo, ritenuto dalla tradizione e ancora recentemente su tela⁹, è invece in parte direttamente su tavola e precisamente su una tavoletta che misura cm 17 × 28,4. Questa è incollata e fissata con tre chiacchieri in legno al centro di un supporto ligneo (cm 1,6), che regge il rivestimento in filigrana. Al fondo della tavoletta un piccolo listello, sempre in legno, fissato ad essa con chiodini, riquadra l'immagine e la riduce a cm 17 × 27,3.

Il *Volto Santo* è dipinto quindi in parte su una tavola dello spessore di circa 8 mm, ammannita di gesso e ricoperta di un brano di tela e quindi di oro in folio di bolo giallo pallido. La tecnica pare a tempera ad ovo¹⁰. Il taglio primitivo è fatto al limite di una filettatura nera che riquadra il campo d'oro dell'immagine. Negli angoli superiori sono dipinte in rosso le abbreviazioni IC XC. Una vernice di ambra è distesa sul Volto e sul campo dorato.

Lungo il bordo esterno ed il retro del supporto ligneo che racchiude la tavoletta e sostiene il rivestimento aureo, era originariamente incollato un tessuto presumibilmente di

9. Il primo annuncio che l'icona era dipinta non su tela bensì su tavola è stato da me dato nel mio lavoro *La cornice, cit.*, p. 44 e passim. Aggiungo in bozze gli ultimi risultati della ricognizione del dipinto terminata in questi giorni. Il *Volto Santo* è dipinto su un brano di tela che incamotta la tavola fino a circa tre

quarti dell'Immagine. Così l'Immagine risulta fino al mento su tela e la barba ed i capelli direttamente su tavola.

Dietro alla tavola è comparsa una croce fiorita color cinabro e a tempera.

10. Ringrazio il prof. G. Cellini dell'indicazione e rimando alla nota 5.



FIG. 8. — Stoffa staccata dal retro del cosiddetto *Volto Santo*. La riproduzione è del retro della stoffa come si presenta incollata alla reliquia (Foto Bozano).

lino e porpora con figurazione di cavallo alato¹¹. A questo prezioso tessuto in un secondo tempo è stata incollata un'altra stoffa con trama in argento e con motivi a melograni (fig. 8).

I problemi che la preziosa reliquia genovese propone, sono tanti e tali che è impossibile non solo risolverli, ma anche enunciarli tutti (cfr. nota 2).

Soltanto per il rivestimento aureo, che rimane pur sempre il tratto più rilevante della nostra icona, per una raffinata esecuzione di altissima qualità, il problema cronologico sembra essere abbastanza chiaro. Infatti in base ad una serie di riferimenti stilistici¹² si può con una certa probabilità proporre per essa una datazione intorno al XIV secolo, connessa all'ambito costantinopolitano¹³.

11. Il tessuto si presenta tuttora alla rovescia perché il recto è ancora incollato alla stoffa soprastante. Al più presto saranno presi provvedimenti per il restauro di un reperto così prezioso. È in fase di elaborazione una mia ricerca su questo reperto, che verrà anticipata in *Bulletin de liaison du Centre International d'Étude des Textiles anciens*, e che è stata annunciata nel corso di una mia comunicazione al Congresso sulle stoffe medioevali svoltosi a Tarrasa (Barcellona) il 29 Settembre-3 Ottobre 1969.

12. Si cfr. *La cornice*, cit., p. 9 e ss.

13. Interessante è notare come tale datazione è anche confermata da alcuni elementi epigrafici. Nelle didascalie

infatti compare un caratteristico tipo di sigma lunato con piccole appendici (cosiddetto sigma di tipo onciale), che ritorna piuttosto tardi nella minuscola greca e l'esempio più antico di esso, citato da V. GARDTHAUSEN, *Griechische Paleographie*, II, Leipzig, 1913², tav. 10, col. 1: dal cod. Paris. graec. 2654, risale all'anno 1273. Un'altra particolarità proposta dalla cornice genovese è l'ordine in cui si susseguono la lettura delle varie scene. Esso si può schematizzare in questi termini:

A	B	C
F		D
G		E
H	I	L

A questo punto sarebbe stato però interessante aver individuato la matrice diretta della cornice genovese, e averne viste le rispondenze con la cultura figurativa paleologa¹⁴. Ciò purtroppo non è rientrato nell'economia del mio breve studio preliminare (cfr. nota 2), ed in questa sede accenno soltanto al problema perché esso presenta dimensioni tanto vaste da richiedere uno studio ben più ampio e particolareggiato. Ci è consentito solo dire che allo stato attuale degli studi sulla cultura genovese di questo periodo si può quasi escludere che la cornice del ΑΓΙΟΝ ΜΑΝΗΛΙΟΝ sia un'opera locale. Infatti anche se, come è stato giustamente rilevato¹⁵, l'ambiente genovese del XIII-XIV secolo era disponibile all'apporto bizantino, fino ad ora non si è venuti a conoscenza nella nostra città di un'opera di oreficeria di lavorazione locale¹⁶. Il *Volto Santo* rimane un « unicum » ed inoltre presenta una chiara documentazione storica della sua provenienza da Costantinopoli¹⁷.

Quanto poi ad individuare le rispondenze dei nostri rilievi con la cultura figurativa paleologa, sarebbe necessario prima chiarire il panorama dell'oreficeria bizantina di quest'età, nell'area mediterranea ed in particolare in Italia. Allora soltanto si potrà giungere a conclusioni sicure e definitive.

Un altro problema assai interessante proposto dalla nostra cornice è quello che riguarda l'iconografia delle sue dieci scene in rilievo.

In altra sede¹⁸ ho proposto una delle possibili fonti letterarie dei rilievi genovesi, ma il problema iconografico vero e proprio si presenta in termini assai diversi. Sarebbe necessario anzitutto riunire, ordinare e catalogare la grande produzione figurativa ispirata alla leggenda di Abgar¹⁹, quindi individuare il ciclo iconografico in cui si inserisce la versione data dalle formelle genovesi. Qui per ora ci limitiamo a sottolineare l'interesse e le possibili aperture di una ricerca che porti alla compiuta lettura iconografica delle scene della cornice del *Volto Santo*.

Concludendo, giunti al termine di questo breve excursus, tengo a riconfermare lo scopo di questo mio lavoro, ossia riproporre alla critica specializzata un oggetto di studio tanto complesso e di così notevole interesse.

Colette DUFOR-BOZZO.

Per il problema si rimanda a E. FOLLIERI, *L'ordine dei versi in alcuni epigrammi bizantini*, in *Byzantion*, t. XXXIV (1964), p. 447-467. Ringrazio la Follieri per la segnalazione. Si veda anche G. PISTARINO, cit., p. 379.

14. Si rimanda alla fondamentale opera di V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina* (ediz. italiana), Torino, 1967. La genesi e la nuova dimensione dei problemi circa la pittura di età paleologa a p. 273 e ss., ed in particolare a p. 353.

15. V. LAZAREV, cit., p. 322 e bibliografia alle note 185 e 186 a p. 348.

16. C. DUFOR-BOZZO, *La cornice*, cit., p. 13 e note 13 e 14 a p. 47-48.

17. I documenti genovesi testimoniano che il *Volto Santo* si trovava a Genova prima del 1384, proveniente da Costantinopoli, come dono (?) dell'imperatore Giovanni V Paleologo al doge genovese Leonardo Montaldo.

Per una nuova impostazione dei problemi storici rimando al mio annunciato lavoro (cfr. nota 2). Posso anticipare che la mia ipotesi (già a suo tempo avanzata ne *La cornice*, cit., p. 16 e nota 36 a p. 53) circa una possibile relazione dell'icona genovese con la « sanctam toellam tabulae insertam » che compare nell'elenco delle reliquie vendute nel 1247 da Baldovino II a Luigi IX e probabilmente mai giunte in Francia (E. von DOB-

SCHÜTZ, cit., p. 186 e C. BERTELLI, cit., nota 13 a p. 24-25) va prendendo una certa consistenza, e che il furto dell'icona genovese nel 1507 ad opera dei Francesi è strettamente connesso a questa tesi e va considerato sotto un nuovo profilo.

18. Rimando al mio lavoro *La cornice*, cit., p. 13 e ss., in cui, tralasciando numerosi testi ed in particolare quelli georgiani e slavi, si sono presi in esame soprattutto i testi greci.

19. Si veda per dare alcune indicazioni circa l'esistenza di questi cicli figurativi A. GRABAR, *La Sainte Face*, cit., passim, e S. J. AMIRANACHVILI, *Storia dell'arte georgiana*, Moscou, 1963 (in russo), p. 231-233, p. 249 e p. 288.

Per il problema, con riferimento ad alcuni cicli figurativi particolari segnalo S. DER NERSESSIAN, *La légende d'Abgar d'après un rouleau illustré de la bibliothèque Pierpont Morgan à New York*, in *Actes du VI^e Congrès International d'Études byzantines*, Sofia, 1935, p. 98-106; K. WEITZMANN, *The Mandyllion and Constantine Porphyrogenetos*, in *Cahiers Archéologiques*, XI, 1960, p. 163-184, p. 168; ed un ulteriore sviluppo della tesi del W. in C. BERTELLI, *Storia e vicende dell'Immagine Edessena di San Silvestro in Capite a Roma*, in *Paragone*, n.s. 37, XIX, n° 217/37, Marzo 1968, p. 3-33, p. 14 e 15.

ÉTUDES CRITIQUES

ART CHRÉTIEN EN SYRIE

Jules LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient. Contribution à l'étude de l'iconographie des Églises de langue syriaque*. Paris, Geuthner, 1964 (Institut français d'Archéologie de Beyrouth. Bibliothèque d'archéologie et d'histoire, tome LXXVII). Un vol. de texte de 194 pages, avec 2 pl. en couleurs et un album de 159 planches. 150 francs.

Ce compte rendu de l'excellent ouvrage de Jules Leroy paraîtra avec beaucoup de retard, et nous le regrettons. Tous ceux qui de près ou de loin s'intéressent aux arts chrétiens d'Orient l'auront déjà consulté à maintes reprises et rendu grâce à l'auteur d'avoir mis à leur disposition une information nouvelle, abondante et savamment commentée sur une branche importante de l'art ancien de la Syrie chrétienne. Dans ces conditions, il nous semble superflu de relever, une à une, toutes les parties de cet ouvrage et d'en résumer le contenu. Le gros de la publication se présente comme un répertoire des manuscrits enluminés de langue syriaque : à chacun de ces manuscrits est consacrée une notice individuelle, qui peut être étendue lorsqu'il s'agit de décors figuratifs (trente deux exemples). Ces descriptions sont complétées par de nombreuses photographies reproduites sur les planches d'un Album. Cette documentation pourrait être qualifiée de « corpus » de la miniature syrienne, du moins dans l'état actuel de nos moyens d'information. L'auteur a d'ailleurs contribué lui-même à augmenter le nombre des manuscrits de son répertoire, puisqu'on lui doit la découverte de plusieurs codices. Il lui a fallu beaucoup d'efforts et de ténacité pour consulter les manuscrits dispersés à travers l'Europe et le Proche Orient, et pour réunir les photographies de son album. Tirant profit de sa connaissance du syriaque — avantage qui le distingue de bien des critiques qui ont été tentés par l'art de la Syrie chrétienne — M. Leroy a relevé les colophons

et les autres textes susceptibles d'intéresser l'étude des miniatures. Dans cet ordre d'idées, deux remarques sont particulièrement précieuses, parce qu'elles concernent le plus célèbre des manuscrits syriaques illustrés, celui des Évangiles dit de Rabula : la localité où ce manuscrit avait été copié se trouverait en Syrie du Nord, près d'Antioche (et non pas en Haute Mésopotamie, comme on le croyait généralement, en pensant à une autre localité du même nom), et surtout, le colophon qui donne le nom de Rabula et la date de 586, qu'on attribue toujours aux miniatures, ne concerne que le texte du manuscrit. Dorénavant, cela ne devrait plus se faire, si regrettable qu'il soit de priver nos études de l'une des rares précisions dont elles croyaient disposer, pour les miniatures syriennes. On apprend aussi qu'un autre Tétra-évangile du VI^e siècle, le Paris syr. 33, ne provient pas de Mardin, mais a appartenu au VIII^e siècle à un monastère de ce nom. Là encore, c'est une information en moins.

M. Leroy a fait précéder son répertoire des manuscrits d'une centaine de pages d'introduction consacrée au « milieu religieux, culturel et artistique » qui a fait naître les peintures en question. On y lit avec une grande satisfaction une définition très raisonnable du « domaine syriaque » que bien des auteurs modernes définissent de façons différentes, et créent ainsi des confusions regrettables (v. *infra*). Un autre paragraphe de la même introduction réunit les textes de langue syriaque qui concernent l'attitude de l'Église à l'égard des représentations sacrées : ces renseignements sont d'autant plus précieux que la disparition totale de la décoration peinte, dans les églises syriennes, nous prive de tout témoignage direct des peintures monumentales. Cette lacune est si sensible que l'auteur essaie de la combler en partie en faisant état de l'orfèvrerie et des reliefs, et qu'il rappelle même les mosaïques (presque uniquement les mosaïques de pavement) et les peintures murales, païennes, juives et chrétiennes de Doura-Europos,

space les divers personnages réunis dans de la Multiplication des pains et des et d'autres scènes de miracles, y compris la démoniaque avec la malade aux mouvements convulsifs extraordinaires.

recherches plus approfondies et qui remettent à l'épreuve les dates proposées — milieu et milieu du xv^e siècle — permettraient

sans doute d'exclure l'une ou l'autre de ces chronologies. Les peintures de Trébizonde méritent d'être étudiées avec toute l'attention possible, et l'on sera toujours reconnaissant à M. Talbot Rice et à son équipe d'avoir fait connaître cette œuvre exceptionnelle.

A. GRABAR.

ARCHÉOLOGIE COPTE

1965. *Topographie générale, mensurations des fouilles aux Qouçoûr 'Isi et aux Qouçoûr bid*. Mensurations aux Qouçoûr el-Izeila. Travaux suisses d'archéologie copte dirigés par Rodolphe Kasser, volume I). Genève, Slatkine & C^{ie}. Librairie de l'Université, 1967. 120 p. petit in-folio, 92 fig. partiellement en couleur, plans et dessins).

Le sous-titre de cette publication très soignée donne une idée assez précise de son contenu. Il s'agit de travaux d'une équipe suisse, et ces travaux ont continué depuis, mais le présent volume ne fixe que les résultats de la première campagne. On saura gré aux collaborateurs de ce volume d'avoir rédigé une caractérisation générale du site et d'avoir décrit et dessiné (plans et coupes) les modestes constructions découvertes lors des fouilles de deux des sites dont les noms sont cités dans le sous-titre. Les constructions du premier de ces sites ont dû appartenir à un monastère, tandis que la fonction du second reste incertaine. Techniquement, ces constructions sont des plus rudimentaires (murs

en brique crue et en terre battue), mais cela n'a pas empêché l'usage de voûtes en berceau dans la plupart des salles. Quelques croix et ornements peints décorent les murs intérieurs (la pauvreté de ces peintures contraste avec celles de Baouît et même de Saqqara, avec leurs images de saints et de sujets religieux divers). Ce qui me paraît être le plus nouveau parmi les découvertes dans ce volume ce sont les restes de peintures ornementales (tresses) étendues sur le sol qui avait reçu une chape en mortier très dur. Ces peintures sur le sol sont des espèces d'*Ersatz* des mosaïques de pavement. Un bel exemple de ce genre de peintures, mais avec des images figuratives, a été trouvé dans le château omeyyade de Qasr el-Heir et publié dans *Syria*, XXV, 1948, par M. D. Schlumberger. Les auteurs du présent volume ne proposent pas de date, pour les monuments découverts par leurs soins. Une inscription copte qu'ils reproduisent date de 707, ce qui nous conduit à une époque postérieure à l'installation de l'Islam en Égypte et voisine de la date du château omeyyade que je viens de rappeler.

A. GRABAR.

TABLE DES MATIÈRES

du volume XIX

Ingrid EHRENSPERGER-KATZ, <i>Les représentations de villes fortifiées dans l'art paléochrétien et leurs dérivées byzantines</i>	
Tania VELMANS, <i>Quelques versions rares du thème de la Fontaine de Vie dans l'art paléochrétien</i>	
Bezalel NARKISS, <i>Towards a further Study of the Ashburnham Pentateuch (Pentateuque de Tours)</i>	
May VIEILLARD-TROIEKOUROFF, <i>Sirènes-poissons carolingiens</i>	
Danielle GABORIT-CHOPIN, <i>La Première Bible de Saint-Martial de Limoges</i>	
André GRABAR, <i>La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont-Athos</i>	
Manolis CHATZIDAKIS, <i>A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc</i>	
Nezih FIRATLI, <i>Découverte d'une église byzantine à Sébaste de Phrygie</i>	
Hélène TOUBERT, <i>Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor Bona-Ecclesia, Arbor Mala-Synagoga</i>	
Claude LEPAGE, <i>L'ornementation végétale fantastique et le pseudo-réalisme dans la peinture byzantine</i>	
P. MILJKOVIĆ-PEPEK, <i>L'icône de saint Georges de Struga</i>	
Colette DUFOUR-BOZZO, <i>La cornice del Volto Santo di Genova</i>	

ÉTUDES CRITIQUES :

André GRABAR, <i>Études critiques</i>	
---	--